NO TOCAR, POR FAVOR

El museo como incidente

Plan Integral de Seguridad

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

Día 1 - Diciembre - 10

ANTESALA

Incidencia y nombre

- Familia toca la obra de Andrés S.
- Una mujer cambia de dirección todas las flechas del tablón que indica cómo ir a la iniciativa (las vuelve a colocar bien).

Artium
Arte Garaikidearen Euskal Zentro-Museoa
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
Vitoria-Gasteiz
www.artium.org

Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava

Plan Integral de Seguridad

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

Día 3-Diciembre, MARTES
SALA SUR

Incidencia y nombre	
Joven toca con la mano uno de los platillos de la obra nº 76	E.
* VISITANTE SE APOYA CON EL CUERPO EN EL BORDE DE LA OBRA Nº 88	J.
* OBRA Nº 78, VISITANTE LA TOCA CON EL DEDO. (gauchillo, centro - abajo).	J.
- Niño toca la mesa de la obra de R.R.B.	A.
- OBRA Nº 88: "SOPLAR" → NIÑA TOCA EL VASO.	E
- OBRA Nº 88: "SOPLAR" → TOCAN LA PARTE DERECHA DE LA MESA, APOYANDO LA MANO.	E
- Niño toca con las manos la mesa de R.R.	E.
* NIÑO TOCA OBRA Nº 84, EL TRONCO MAS CERCANO A LAS OBRAS DE VICTORIA DIEHL (obras Nº 71 y Nº 72)	J.
* UN VISITANTE METE EL DEDO DENTRO DEL VASO DE AGUA, OBRA Nº 88	J.
* NIÑO TOCA OBRA Nº 88, (Zona donde está la pantalla)	J

NO TOCAR, POR FAVOR

El museo como incidente

JORGE LUIS MARZO (ed.)
ANDRÉS HISPANO
JOAN FONTCUBERTA
MIREIA c. SALADRIGUES
FÉLIX PÉREZ-HITA
GUILLERMO TRUJILLANO
ARTURO *FITO* RODRÍGUEZ
SANDRA AMUTXASTEGI
PAU FIGUERES
OIER GIL

Artium
Vitoria-Gasteiz
www.artium.org

IMÁGENES CON SORDINA
JORGE LUIS MARZO
012 - 031

EL MUSEO COMO CAMPO DE BATALLA
ANDRÉS HISPANO
032 - 045

VIDAS DE LA IMAGEN
JOAN FONTCUBERTA
046 - 059

«YO SOLO HE ROBADO POR AMOR»
MIREIA c. SALADRIGUES
060 - 075

NOTAS SOBRE EL ROTO Y MIGUEL BRIEVA
FÉLIX PÉREZ-HITA
076 - 085

UN TIGRE EN JAULA (UN PASEO POR LA REALIDAD REFLEXIVA BASTANTE *LOOP* DE UN ARTISTA DE LA EXPO NADA APESADUMBRADO Y DEPENDE DE CÓMO LO MIRES, QUEJICA)
GUILLERMO TRUJILLANO
086 - 095

"XXX"
SANDRA AMUTXASTEGI, PAU FIGUERES, OIER GIL, ARTURO *FITO* RODRÍGUEZ
096 - 107

SOBRE EL ARTE SECRETO Y NO INTENCIONAL DEL TAPADO DE *GRAFFITI*
FÉLIX PÉREZ-HITA
108 - 113

HACIENDO FOTOS EN SALA 116 - 127

Evander Agramonte - José Carlos Cabral, Mariam Ahmed - Araceli Rojas, Estibaliz Aguiriano, Casilda Alonso - Marta Beitia, María Jesús Alonso - Mari Paz Anzola, Karmele Azpiazu - Carmen Blocona, Pilar Caballero - Charo González, Carolart, Victoria Calleja, Arianna Cereceda, Irati García, Leonardo Lopes, Moha El Mossaui.

SELECCIÓN DE ENTRADAS DEL *PARTE DE INCIDENCIAS* DEL MUSEO ARTIUM, VITORIA-GASTEIZ (2003-2012)

Continúan en la versión en euskera.

03/04/2004 Un grupo de chavales que visitaba el museo con monitoras toca obras repetidamente. El auxiliar de sala llama a seguridad quien les advierte que vayan en grupo y sin tocar la obra. Golpean intencionadamente la escultura de xxxx.

25/08/2004 Se sorprende a una niña de 12 años sacando un disco (DVD) de uno de los proyectores que forman parte de la exposición de la sala norte.

03/10/2004 Se escupe dentro del recipiente de agua de la obra de xxxx.

26/01/2005 Una persona de aspecto y comportamiento extraño accede a la sala sur tras pagar la entrada, coloca su entrada en una pieza de xxxx y a continuación sale del museo.

04/08/2005 Siguen desapareciendo naipes de la obra de xxxx. Los mayores incidentes han sido: una persona en la inauguración intentó llevarse varias cartas; y durante las colonias del alavés los chavales se llevan bastantes, haciéndoles devolverlas en varias ocasiones.

11/03/2006 El personal de salas se encuentra un escupitajo en la obra de xxxx.

12/11/2008 Aparece una pintada dentro de la escultura de Oteiza en el exterior del museo. Se avisa a Colección Permanente.

20/12/2008 Se encuentran en el suelo varias piezas de la obra de xxxx que han sido desmontadas por un visitante. Se para la instalación y se cierra al público.

11/03/2009 Un vigilante observa por las cámaras cómo dos becarios que ayudan en el montaje de la exposición de xxxx introducen sin permiso dos piezas de cerámica en una mochila. A la salida del museo los vigilantes les hacen abrir la mochila y que devuelvan las piezas.

31/03/2009 Un visitante golpea con el pie una de las piezas de terracotta de la exposición de xxxx y la tira al suelo, la coloca él mismo en su sitio. Ante la posibilidad de que esté dañada la obra y de que el golpe haya sido intencionado

INTRODUCCIÓN

Mantener una distancia prudente frente a una obra de arte es un gesto asumido por la gran mayoría de visitantes en un museo; nos lo recuerdan constantemente los vigilantes, los cordones de seguridad y los rótulos en las salas de exposición. Sin embargo, frente a una imagen que no es una obra de arte, o ante una réplica de ésta, nada ni nadie nos impide la proximidad: de hecho, convivimos con ellas constantemente, están presentes en todas las pantallas que tocamos incesamente con la punta de los dedos. El valor singular, artístico y patrimonial de la imagen o del objeto provoca, pues, su conversión en icono, desplegando un régimen de censura a su alrededor; no tocar, hablar en voz baja, no hacer fotos, no comer... Pero también el museo provoca esa situación: podemos colgar en una de sus paredes cualquier imagen que nada tenga que ver con el arte e inmediatamente pasaremos a observarla a través de ciertos rituales corporales: poniendo las manos detrás del cuerpo, doblándonos hacia adelante...

La historia del arte nos ha acostumbrado a observar las obras «en sí mismas», puesto que están ahí para ser miradas, sin prestar atención al hecho de que alguien tiene que mirarlas, que responderles. Cuando se trata del espectador, lo que juzgamos de su respuesta es, por lo general, la educación artística o intelectual y la sensibilidad a la hora de «ensimismarse». Sin embargo, los públicos pueden tener otros criterios de interpretación sobre determinados objetos o imágenes, y pueden responder de forma diferente a lo que se considera apropiado en un museo, apartándose de las disciplinas impuestas por éste.

La exposición ***No tocar, por favor*** parte del minucioso registro de incidencias en las salas de exposición de Artium, recogido por el personal del Museo desde su creación en 2002. Este registro supone una ventana abierta para explorar los comportamientos y

actitudes de los visitantes frente a las obras de arte y frente a la propia institución museística. No se trata de juzgar la calidad de esas actitudes, sino de analizar la pluralidad de percepciones que el mundo del arte provoca, y de observar cómo se manifiesta la complejidad social en un lugar tan reglamentado como el museo.

A partir de esas incidencias, que revelan constantes tensiones ante la autoridad y la disciplina, que hablan de sustracciones de objetos e incluso de violencia sobre las obras, que reflejan la función de los vigilantes, de los guías, del valor de los originales, o del propio público como objeto de exposición, nace una serie de caminos sugerentes, que nos permiten a todos analizar la función última de los museos y de los objetos que contienen.

La exposición, comisariada por Jorge Luis Marzo, agrupa diversas intervenciones de la mano de Guillermo Trujillano, Joan Fontcuberta, Mireia c. Saladrigues, Andrés Hispano, Félix Pérez-Hita, más Oier Gil, Sandra Amutxastegi, Pau Figueres, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, coordinados por Arturo *fito* Rodríguez. Además, colaboran los participantes del Programa de Arte Contemporáneo del EPA Paulo Freire, del Taller de Lectura de la Casa de Cultura Ignacio Aldecoa, así como de los programas de Educación de Calle y de Juventud del Ayuntamiento, todos ellos de Vitoria-Gasteiz, a quienes se invita a registrar fotográficamente y exponer las actitudes de los visitantes en el Museo durante el periodo en que la muestra esté abierta.

Desde febrero de 2012 se encuentra abierto un archivo online, con una exhaustiva relación de materiales textuales y audiovisuales de muy diversas procedencias, que buscan ofrecer una amplia mirada sobre la historia y la actualidad de las relaciones entre el público y las obras de arte. Puede consultarse libremente en

la auxiliar de sala le dice al visitante que va a pedir al vigilante que le tome los datos, entonces éste sale rápidamente de la sala pero le paramos en el vestíbulo un vigilante y yo explicándole que el seguro se hace cargo de los daños que se puedan ocasionar en la piezas. Aún así responde con mucha agresividad y se marcha del museo.

23/04/2009 Un chaval de un grupo escolar se choca contra una obra de xxxx en la sala sur y está a punto de tirarla si no fuese porque la educadora la coge en el último momento. El grupo en general parece problemático.

16/01/2004 Unos 300 manifestantes taponan la entrada del museo y colocan 2 pancartas en las barandillas. Se vuelven a colocar la semana siguiente pero sin taponar la entrada. La ertzaintza intenta quitarlas pero no pueden. El resto de los días se llama a la ertzaintza para que mande una patrulla.

08/09/2004 Una mujer indigente se niega a dejar una bolsa grande de ropa en la consigna. Ante nuestra negativa de que pueda acceder al museo con un bulto tan grande, la señora decide ponerse toda la ropa que llevaba en la bolsa. Se le permite entrar aunque es vigilada constantemente.

09/11/2004 Se observa que un visitante entra al museo con un puñal. Lo lleva a la vista. Se pide que lo deposite en consignas mientras hace la visita, y se le vigila discretamente.

13/05/2006 Se llama la atención a una persona que a las 23'00 baja a la antesala y empieza a bailar y a hacer el pino.

15/12/2006 Un vigilante expulsa a un chaval que reiteradamente incumple la normativa y se rie de su autoridad.

28/01/2007 Se retiran las hojas pegadas en la pared de la antesala con insultos y obscenidades en inglés. Probablemente del grupo de ingleses del día 27.

07/02/2007 Un vigilante sorprende a un chaval haciendo un graffiti en el muro de la plaza. Se ofrece a limpiarlo aunque al principio pone pegas porque el algodón le da dentera.

15/05/2007 Se sorprende a una persona intentando hacer una pintada en una banderola. Entra a visitar el museo con ligeros síntomas de embriaguez. Dice ser primo del artista que expone en la este baja.

08/08/2007 Se acompaña a salir del museo a tres personas (¿indios, pakistaníes?) que hacen cosas raras: se apuntan a la visita guiada y luego no hacen la visita, dejan sus datos para subir a la biblioteca pero no hacen uso de ella, pasan de sala a sala rápidamente sin interesarse por las obra y

finalmente intentan salir por el acceso de oficinas, momento en el que se les acompaña a salir por el edificio 1.

30/04/2008 El personal de salas avisa a Seguridad que la chica que no está bien de la cabeza y viene todos los miércoles toca varias obras de arte.

28/03/2009 Un grupo de 5 personas se manifiesta por la proyección de la película xxxx en el auditorio. Reparten hojas a los que asisten a la película.

27/10/2003 Una visitante se resbala en la sala este alta debido a la humedad producida por las pompas de jabón de la obra de xxxx.

28/08/2003 Nos llama la ertzaintza para pedirnos las cintas de la noche anterior porque han robado una bicicleta en el aparcamiento de bicis.

21/08/2010 Dos visitantes pasan simultáneamente las hojas de los dos cuadernos de la obra de xxxx.

26/08/2010 Han sacado una foto con flash, a pesar de saber que no se podía.

29/08/2010 Un hombre pisa a propósito las monedas del suelo, para intentar desplazarlas.

14/08/2010 Un visitante tropieza y pisa esferas de reloj sobre el suelo, y toca la pieza superior de la obra de xxxx, y roza con la espalda de su camiseta la obra de xxxx.

07/08/2010 Obra no. 4 de xxxx: sobrepasan la línea y tocan un detalle de la obra (zona central-derecha).

07/08/2010 Una visitante concentrada en hacer unas fotos no se da cuenta y de manera accidental pisa y desplaza algunas monedas de la obra nº. 31.

03/08/2010 Por si alguien le interesa. Mirando por la ventana de la Este Alta, se ve la parte superior de la entrada a oficinas y está bastante fea.

28/12/2010 Ponen el dedo índice sobre el altavoz inferior derecho.

21/12/2010 Adolescente (dentro de visita con educadora) toca una de las ruedas de la obra nº. 12. Avisados previamente por la educadora y por MF, toca sin poder "evitarlo".

15/12/2010 Señora toca con el dedo al señalar la obra de xxxx.

Sigue en la versión en euskera.

Nota: El registro de incidencias del Museo Artium, elaborado desde su fundación por el personal de asistencia y vigilancia en las salas de exposición, constituye el punto de partida del proyecto **No tocar, por favor.** *Este documento representa una ventana para observar las actitudes de los visitantes del Museo, sus relaciones con las obras expuestas y las condiciones marcadas por las instituciones museísticas en el proceso de percepción artística. Obviamente, el registro elaborado por el personal de las salas se rige por las normativas establecidas habitualmente en museos e instituciones similares. En ningún caso la publicidad de este registro desea cuestionar o juzgar específicamente el trabajo realizado por el personal de sala del Museo Artium. Si hay algún cuestionamiento, es el del papel que todos jugamos.*

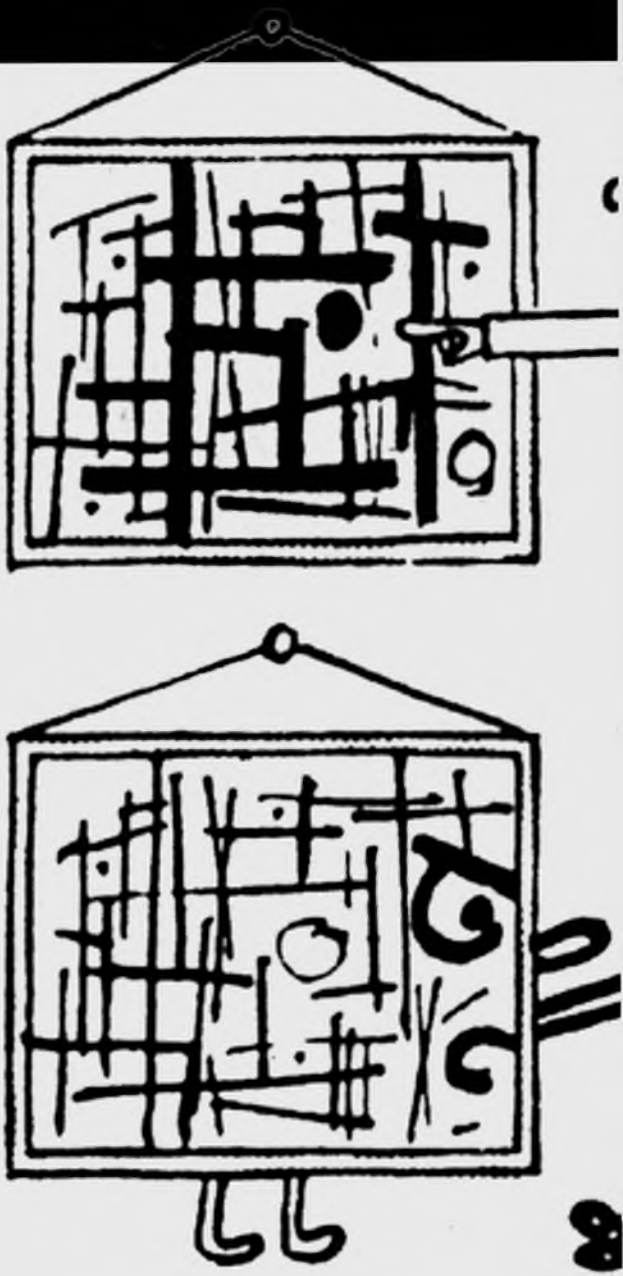


Ilustración: Ad Reinhardt,
A Page of Jokes (1961)

JA, JA,
¿ESTO QUÉ
REPRESENTA?

MICHEL FOUCAULT (1977):
«LA DISCIPLINA ES UN JARDÍN
DE LAS LEYES QUE LAS FAMILIAS
VISITAN LOS DOMINGOS».

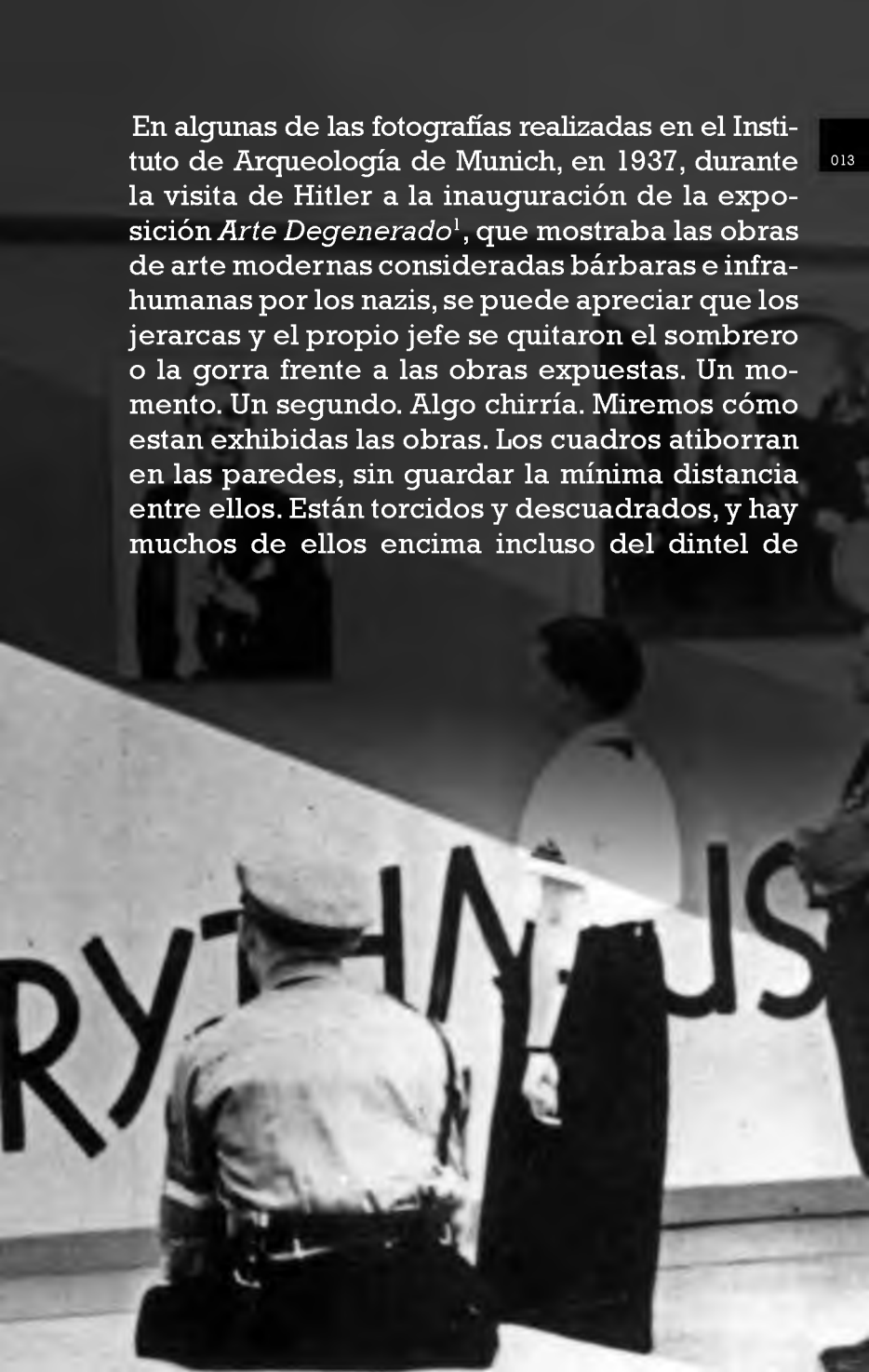
JA, JA,
¿TÚ QUÉ REPRESENTAS?

IMÁGENES CON SORDINA

JORGE LUIS MARZO

Vista de la exposición *Música degenerada*, Palacio de Arte, Düsseldorf, 1938.

En algunas de las fotografías realizadas en el Instituto de Arqueología de Munich, en 1937, durante la visita de Hitler a la inauguración de la exposición *Arte Degenerado*[1], que mostraba las obras de arte modernas consideradas bárbaras e infrahumanas por los nazis, se puede apreciar que los jerarcas y el propio jefe se quitaron el sombrero o la gorra frente a las obras expuestas. Un momento. Un segundo. Algo chirría. Miremos cómo estan exhibidas las obras. Los cuadros atiborran en las paredes, sin guardar la mínima distancia entre ellos. Están torcidos y descuadrados, y hay muchos de ellos encima incluso del dintel de



las puertas. Numerosas esculturas se sostienen sobre burdas peanas, hechas de cartón. Todo el conjunto está pésimamente iluminado. En las paredes hay textos pintados a mano que dejan bien claro el sentido de la exposición: que si los artistas de vanguardia son judíos, enfermos, locos, esperpénticos, amorales, ridículos... en fin, bazofia. Muchas obras están acompañadas de fotografías feas de gente «fea», como para insistir en el tipo de calaña al que se enfrentan.

«Parte de mí es el objeto y parte del objeto soy yo. No hay nada parecido a un yo puro o a un objeto apartado de ese yo. Hago que la imagen ocurra, y la imagen me recuerda que yo también ocurro». (Martin Heidegger, 1958)

Diversas vistas de la exposición *Arte degenerado*, Instituto de Arqueología, Munich, 1937.

Parece evidente que los comisarios de la exposición pretendían mostrar productos que nada tenían de artísticos, sino que tan solo eran un subgénero visual de lo más aborrecible. El evento era, pues, un acto manifiesto de iconoclastia: emprenderla a tiros con el arte moderno. Todo el montaje era una parodia burlesca y macabra de la modernidad cultural. Entonces, ¿por qué se quitaron el sombrero? Es cierto que hace calor en Munich en el mes de julio, cuando se inauguró la exposición, es cierto.

En todo caso, parece meridiano que la manera de diseñar estas exposiciones fue pensada en oposición a lo que debía ser una exposición de «arte bueno». De hecho, si miramos cómo se montó la *Gran Exposición de Arte Alemán* en la Casa del Arte Alemán, también en Munich y en 1937, inaugurada a lo grande por Hitler, observaremos que la distancia entre las obras es muy amplia; no hay pintadas por las paredes, ni cartones bajo las pinturas, ni simples mesas de vigilante de sala bajo las esculturas: ahora son sostenidas por elegantes peanas de marmol. En fin, está todo muy limpito y ordenado... podría ser el MOMA. Todo lo contrario que en la exposición de «arte malo» en la que, sin embargo, se ven personas observando el contenido de unas... vitrinas, en las que supongo que habría «basura» (aunque será bueno recordar que los nazis se lucraron vendiendo muchas de aquellas obras en el mercado internacional). En otra fotografía se observa a un joven oficial, ahora sí con la gorra puesta, pero en

Vista de la *Gran Exposición de Arte Alemán*, Casa del Arte Alemán, Munich, 1937.

actitud de gran introspección y concentración mientras observa una «mierda» de obra. En la fotografía de otra exposición similar, *Música degenerada*, presentada en 1938 en el Palacio del Arte de Düsseldorf, y dedicada a echar pestes sobre la música moderna hecha —de nuevo— por africanos, judíos, dodecafónicos y alemanes duros de oído, se observa cómo en el centro de las salas hay asientos aterciopelados en los que los espectadores se sientan a contemplar con la máxima atención imágenes de «abominables» músicos negros con maracas y sombrero de charro tocando *jazz*.

¿Por qué muchas de esas personas se inclinaban —con las manos cruzadas a la espalda— a ver «cagarros» protegidos por un cristal? ¿Cuál era el mecanismo que pudo combinar la furia racista y antimoderna propuesta en aquellos eventos, y un comportamiento elegante y civilizado en los espectadores que los atendieron?

Diversas vistas de la exposición *Arte degenerado*, Instituto de Arqueología, Munich, 1937.

En primer lugar, habría que prestar atención a la condición de los objetos expuestos. Estamos hablando de obras de arte presentadas de un modo que cuestionara su «artisticidad». Parece evidente que la idea fue convertir todo aquel conjunto desgarbado de obras en un registro de carácter científico, en un archivo antropológico o sociológico de los que se pueden ver en los museos de historia natural o de etnografía. Al extraer el valor artístico de los objetos expuestos, la atención es dirigida a conformar una narración, un guión que ayude a comprobar lo malo y pernicioso de todo eso que cuelga de la pared. La percepción estética quedaba por consiguiente anulada en beneficio de un discurso pedagógico e ilustrativo de la tesis comisarial. Se trataba de hacer desaparecer el conflicto inherente de cada obra envolviéndola en una narración superior que desmantelara cualquier pretensión de belleza. Esto es, la exposición se presentaba como la herramienta para la desartistización. Al saturar las paredes de obras, sin dejarlas respirar, mal colgadas; al acompañar cada una de ellas de documentación que demostrara la supuesta perversidad de los artistas de vanguardia, y al no permitir que pudieran expresarse por sí mismos (objetos y autores), muestras como *Arte degenerado* coincidían, paradójicamente, con el modelo de presentación artística sostenido por una parte fundamental de la modernidad.

El arte moderno es iconoclasta por naturaleza: decolora, trocea, solapa, vela, borra, raspa, recubre.[2] Según la teoría formalista del arte, de la obra emana siempre una fuerza particular y singular que nada debe más que a su autor. La obra exige ser contemplada por sí misma, por sus valores intrínsecamente propios, exenta de toda iconografía real, haya lo que haya junto a ella en las paredes del museo. De ahí las enormes distancias entre las obras; de ahí la presencia abrumadora del cubo blanco y prístino en los museos clásicos de la modernidad. Miremos, como ya hemos señalado, las exposiciones de arte «bueno» que hicieron los nazis. La obras respiran en los espacios: imponen su propio discurso. Al presentar el arte «bárbaro» en condiciones completamente opuestas, negando la personalidad

artística de obras y autores, se asumía el principio moderno de la obra de arte autónoma. Es muy revelador observar cómo se presentó la sección dedicada a Dadá: prácticamente bajo el mismo formato en que el dadaísmo mismo proyectaba sus exposiciones a fin de cuestionar la condición del objeto artístico. La autonomía moderna de la imagen artística opera de una forma precisa: se presenta exenta de las motivaciones personales del autor, de circunstancias históricas, de todo. Se despliega desnuda y rodeada de un vacío blanco; como mucho, hay una cartela con un nombre, un título y una fecha. Nada más. Hans Belting ha señalado que los expertos museográficos «dejan de ofrecer orientación ahí donde el arte ha dejado de crear conflicto, garantizando incluso una zona libre de polémica en la sociedad».[3] Bien podría decirse, pues, que los nazis apostaron por un modelo determinado de «exposición»

Vista de la exposición *Arte degenerado*, Instituto de Arqueología, Munich, 1937.

como vía para desmantelar el arte que no les gustaba. La «exposición» entendida como el relato que anula la especificidad estética de las obras. La «exposición» concebida como la imposición de un marco superior: el relato, las paredes del museo, el público. Las potenciales tensiones entre museo y obra de arte quedaban vigiladas a través de la exposición.

Esto tiene unas implicaciones enormes, puesto que da pie a que el museo, operado mediante los relatos y no mediante las obras, ponga fin a la autoproclamada autonomía del arte, condición *sine qua non* de una parte esencial de la aventura vanguardista. El museo como aparato desconflictuador de lo social, que convierte al contenedor en cultura y al contenido en mero documento. En realidad, los museos aparecen precisamente para exponer las culturas que desaparecen. Los nazis llevaron este punto a su grado extremo, porque expusieron lo que ellos mismos, en ese momento, se dedicaban a erradicar. Además, al desposeer a las obras de su principal fundamento autónomo, esto es, cargándose al autor (es el caso flagrante de los nazis, pero también de los visitantes que cuestionan abiertamente cierto tipo de arte llamando «payasos» a sus autores), las obras pasan a ser memorabilia, objetos fetiche, *souvenirs*; eslabones de una cadena disciplinar de sentido que presenta la cultura de forma lógica y ordenada, que hace que «todo cuadre».

Lo que los nazis no soportaban era, precisamente, tener que rendir pleitesía a unas obras que vivían por sí mismas, ajenas a los códigos tradicionales de la comprensión figurativa. Para acabar con esa independencia impertinente, nada mejor que una exposición que explique, eduque, documente y favorezca la interpretación del conjunto, sepultando las obras bajo un montón de (burdas) citas. Que los visitantes de las exposiciones «degeneradas» se comportaran más o menos como si estuvieran en exposiciones del mejor arte (aparte de alguna risilla que se ve), se debió precisamente a la sustitución de la soberbia autonomista de la obra por un relato institucional, pedagógico y disciplinario que desmantelara la vio-

lencia de la producción artística y cancelara la incomodidad de lo diferente. El museo se presentaba como el garante de la propia capacidad del estado para domesticar el libre impulso creativo y ofrecerlo en una supuesta clave pública y educadora. Los museos como la casa de la cultura pública, en donde expresar el grado de civilidad y civilización de una sociedad.

De ello se deriva, en parte, que las audiencias artísticas respeten la sacralidad del espacio museístico, más allá de lo que se presente en él. **Este es el segundo aspecto** que se debe tener en cuenta si queremos llegar a comprender los protocolos sociales inducidos por los museos. Ya es sabido que, con la construcción del estado burgués, pronto aparecieron numerosos instrumentos para disciplinar civilmente al ciudadano, desplegando pedagogías que hicieran posible la elaboración de conductas públicas correctas. Las instituciones culturales pasaron a educar a los ciudadanos en la quimera de una comunión pública, aseada y desconflictuada. Museos, teatros, auditorios y, más tarde, el cine convirtieron sus espacios en algo más que escenarios de contemplación: los hicieron espejos y festejos de las virtudes liberales de las nuevas masas de espectadores. Al nacionalizar las herencias culturales, y al derivar el culto a los objetos de la iglesia al museo, estas instituciones se modelaron como «espacios públicos» en los que exponer el grado de éxito conseguido a la hora de disciplinar la propia privacidad, de amaestrar la propia individualidad, de gestionar las emociones, de ir *à la page*: «Entre en el museo como visitante, salga como ciudadano», reza el eslogan fundacional del mayor centro cultural de Filadelfia, de 1997.[4] El respeto hacia los objetos del pasado (y hacia el relato que imponen) y la autoridad que el museo atesora al presentar los objetos se convirtieron, paulatinamente, en los argumentos principales que los legisladores esgrimieron para presentar las normas de conducta en clave educativa: el relato a través del patrimonio.

Fue la clase «media» la que pronto hizo suyo el silencio, convirtiéndolo en símbolo social de separación frente a los modos tanto de

Normas de visita del Museo de Guadalajara, México.

Plan Integral de Seguridad

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

Día 12-MAYO-2012
SALA ESTE BAJA

Incidencia y nombre

-UNA CHICA HABLA POR EL MOVIL MIENTRAS VISITA LA SALA

nobles y ricos como de trabajadores. Richard Sennett ha mostrado cómo hasta mediados del siglo XIX los aplausos o los abucheos a los actores se producían arbitrariamente, y que poco a poco dejó de interrumpirse a los actores mientras intepretaban y se aguardaba al final para el aplauso, cuya escala sonora marcaba la valoración de la obra.[5] Hablar en medio de una función pasaba a ser signo de mal gusto. Las luces de la sala también se atenuaron a fin de reforzar el silencio y concitar la atención sobre el escenario. En los museos, los espectadores asumieron determinados rituales a la hora de observar los objetos expuestos a través de gestos de placer o discriminación antes exclusivos de los mecenas. La compostura requerida se orientó a crear plena conciencia del acto público de mirar lo que está ahí para ser mirado: tomar distancia, expresar concentración, acercarse al detalle, no tocar, no correr, no hacer ruido. En el Museo de Guadalajara (México), en la inscripción de la entrada, fechada en 1918, se «suplica» al visitante «quitarse el sombrero». En la actualidad, a los que llevamos gorra en la cabeza, se nos pide a menudo en los museos que nos la quitemos. No se nos ve la cara en las cámaras de vigilancia.

Sin embargo, aún nos quedaría por proponer **una tercera cuestión:** ¿no es esa misma experiencia —la propuesta por los nazis a sus espectadores— la que tienen cientos de miles de personas

en los museos, especialmente de arte contemporáneo, ante obras que simplemente no entienden, que les parecen ridículas y faltas de todo ingenio? Cierto es que la mayor parte de las personas a las que no les gusta lo que se les presenta como arte ya no lo desprecian a causa de un dictado oficial, dado que ahora es el estado quien financia y promueve el arte contemporáneo. Hoy todo se dirime en el ámbito del gusto privado, razón por la cual la manifestación pública del rechazo estético también se produce en el terreno estrictamente personal. Aunque no te guste lo que ves, damos por sentado que no sacarás un martillo y harás añicos la escultura, por vomitiva que te parezca, o por la necesidad de llevarte un trozo; lo privado —nos decimos— no debe colisionar con lo público, con el derecho de todos a pensar lo que queramos y a respetar, por consiguiente, el patrimonio común.

Oppure si muove. Sin embargo, ocurre. Cientos de personas realizan variados actos iconoclastas cada día en los museos y fuera de ellos. Los motivos son muchos y dispares. Solo hay que mirar, por ejemplo, el registro de incidencias de Artium para apreciar su complejidad y pluralidad. Atender a esta cuestión nos conduce a un espacio que está precisamente fuera del arte, a un terreno ninguneado por el arte. David Freedberg, en su exploración sobre la respuesta que las imágenes producen en la gente, ha indicado:

> Las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas y emprenden viajes para llegar hasta donde están; se sienten calmadas por ellas, emocionadas e incitadas a la revuelta. Con ellas expresan agradecimiento, esperan sentirse elevadas y se transportan hasta los niveles más altos de la empatía y el miedo [...] Las respuestas son sometidas a la represión por ser demasiado embarazosas, demasiado expansivas, demasiado toscas y demasiado ineducadas.[6]

Para Freedberg, el carácter de las imágenes se fundamenta en la respuesta emocional ante ellas: «Si los poderes son demasiado gravosos, constituyen el poder de las *imágenes*, no del arte». Las

imágenes, entendidas éstas como objetos sin la protección que otorga el arte o el museo. De ahí que la mayoría de actos de «agravio» hacia las imágenes artísticas se manifiesten en los monumentos y en los museos, porque la gente no considera que haya que darles cobertura ni publicidad oficial: simplemente no son adecuadas como «patrimonio» colectivo. Numerosas personas no perciben en el arte su «artisticidad», sino subtextos vinculados directamente con la vida: cosas que apelan a la vivencia de los sentimientos y ante las cuales solo cabe expresarse con vehemencia. Cuando, en 1937, la República encargó una campaña para atajar los desmanes anticlericales e iconoclastas en contra de la imaginería religiosa que se produjeron por todo el país, se editaron unos carteles que decían: «No veas en una imagen religiosa más que el arte. ¡Ayuda a conservarla!». ¿Era realmente posible, en la mente de personas no educadas estéticamente o desinteresadas por el arte, ver a un Cristo esculpido y sustraerlo de su carácter religioso para convertirlo en una simple obra de arte?

Cartel de la Federación Universitaria Escolar (FUE) perteneciente a la campaña del gobierno republicano para atajar el vandalismo iconoclasta en 1937.

Miguel Zugaza, director del Museo del Prado, comentó recientemente que era habitual ver llorar y santiguarse a numerosas personas delante del Cristo crucificado de Velázquez que cuelga en el Museo.[7] Tanto esa actitud como la propiamente iconoclasta son el resultado de subvertir frontalmente el estatus de las imágenes artísticas, derivándolo a un terreno indisciplinado en el que ya no hay espectadores sino expresiones activas que devuelven las obras a la vida, mejor dicho, a sus vidas. Cuenta el artista Darío Corbeira, cómo a mediados de los años setenta no había manera de pintar el típico mural en la calle —dos puños cerrados elevados al cielo, rompiendo unas cadenas mientras arrugan una bandera gringa— sin que los vecinos adoptaran enseguida una actitud «contemplativa, admirativa y estática».[8] Los protocolos fijados para la contemplación de las imágenes han estado tradicionalmente sujetos a la calidad y la destreza ilusionista del autor, y mientras tanto nos hemos olvidado de que hay imágenes que tienen una afectación prodigiosa en las emociones de las personas. La respuesta emocional tiene que ver con el hecho de que la motivación de la obra de arte no radica en el autor, sino en el receptor, incluyendo los receptores que nada encuentran de valor en el arte ni en la discipina que lo acompaña. Y fíjense que esta idea viene de la Reforma protestante del siglo XVI: «La idolatría es un problema de recepción, no de creación. El artista hace la imagen, pero es el receptor el que la transforma en ídolo». Una Reforma que será responsable de sacar las imágenes de los templos para llevarlas a los museos.[9]

No es posible disfrutar de una obra de arte sin el conocimiento previo de un conjunto de referencias literarias. La educación sensibilista promovida por el sistema académico y educativo dicen lo contrario, pero se equivocan. La interpretación artística solo es posible mediante el uso de esquemas muy pautados que se adquieren con el tiempo. Se dirá que es una cuestión de grados: unos sabrán más que otros, pero todos pueden disfrutar por igual. Pero no. Nelson Goodman ha demostrado cómo la teoría formalista, de

Vecinos de barrio de Portugalete, Madrid, observan un mural, 1976

Visitantes de la Gemäldegalerie en Berlín observan una obra de Tiziano, 1970

Fuente de la imagen: Darío Corbeira, «Arte y militancia en (la) transición», *Arte y transición*, Brumaria, nº 24, Madrid, 2012, p. 96.

acuerdo con la cual «la actitud apropiada para enfrentarnos a las obras de arte es despojarnos de todas las vestimentas del conocimiento y la experiencia (ya que pueden entorpecer la inmediatez de nuestro disfrute), para después sumergirnos completamente en la obra y juzgar su potencia estética por la intensidad y duración del cosquilleo resultantes» es absurda, y «resulta inútil para afrontar cualquiera de los problemas más importantes de la estética».[10] Si observamos las expresiones y actitudes de los públicos de las *Misiones Pedagógicas* (1931-1936) promovidas por la República española,[11] que llevaron el cine, el teatro y el arte por los pueblos recónditos del país, veremos que la primera experiencia con el arte creaba cierta estupefacción; para la mayoría de aquellas personas era la primera vez que tenían que mirar una obra de arte en una sala con las paredes encaladas o encortinadas, y no en el marco de la iglesia del pueblo. A muchos se les ve tiesos, contracturados, solos frente a los cuadros. No parece que la perplejidad que denotan sus rostros tenga que ver con la maravilla emanada de los cuadros, sino con el hecho de estar frente a una mera ilusión indescifrable. Aquel poder no surgía del arte, sino de la condición autónoma de la imagen artistizada. No eran obras de arte, eran iconos.

La gran mayoría de la gente no dispone de esos conjuntos de referencias interpretativas. El museo desea promoverlas mediante actividades educativas, inmerso como está en el sueño de una ciudadanía culta. Pero se obliga a esa ciudadanía a permanecer silenciosa, y se fuerza a la imagen a convertirse en icono, en objeto de culto, desgajado del ruido que lo construyó. Los propios nazis ofrecían un espectáculo de mofa y escarnio en sus exposiciones antivanguardistas, pero se guardaban mucho de fomentar que los visitantes las vandalizaran. Me gustaría saber si se pedía silencio en la salas de *Arte degenerado*. Cuando la policía preguntó en 1914 a la sufragista inglesa Mary Richardson por qué había rajado siete

---

Imágenes de espectadores en las exposiciones organizadas por las *Misiones Pedagógicas* (1931-1936).

veces con un inmenso cuchillo de cocina la *Venus del Espejo* de Velázquez, en la National Gallery de Londres, respondió: «No soportaba la manera en que la miraban los hombres». Ya no se trataba de la hermosa imagen de una diosa acostada disfrutando de su belleza, y del genio del pintor al ser capaz de plasmarla en vaporosos toques de pincel. Richardson se refería a la manera de mirarla, una cuestión del todo diferente. Hablaba del ruido. Hablaba de deshacer el silencio que provocan las imágenes artísticas.

Caricatura de Mary Richardson atacando la *Venus del espejo* de Velázquez, en la National Gallery de Londres.

STILL CUTTING UP

1 El mejor estudio sobre aquella exposición sigue siendo el de Stephanie Barron (coord.), *"Degenerate Art". The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams Publishers, New York, 1991.

2 Ver Gottfried Boehm, «Iconoclastia. Extinción-superación-negación», en VV.AA., *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, edición de Carlos A. Otero, La Oficina, Madrid, 2012, p. 37-54.

3 Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, Universidad Iberoamericana, México, 2010 (2003), p. 28.

4 Américo Castilla, «La memoria como construcción política», en A. Castilla (comp), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Paidós, Buenos Aires, 2010, p. 30.

5 Richard Sennett, *El declive del hombre público*, Península, Barcelona, 1978, p. 256.

6 David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 2009 (1989), p. 19.

7 Fernando Belzunce, «Entrevista a Miguel Zugaza: "El Guernica merece estar en el Prado"», *Diario Vasco*, Bilbao, 19 de enero de 2012; http://www.diariovasco.com/rc/20120115/mas-actualidad/cultura/entrevista-miguel-zugaza-201201131904.html

8 Darío Corbeira, «Arte y militancia en (la) transición», *Arte y transición*, Brumaria, nº 24, Madrid, 2012, p. 96.

9 Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2000 (1993), p. 96.

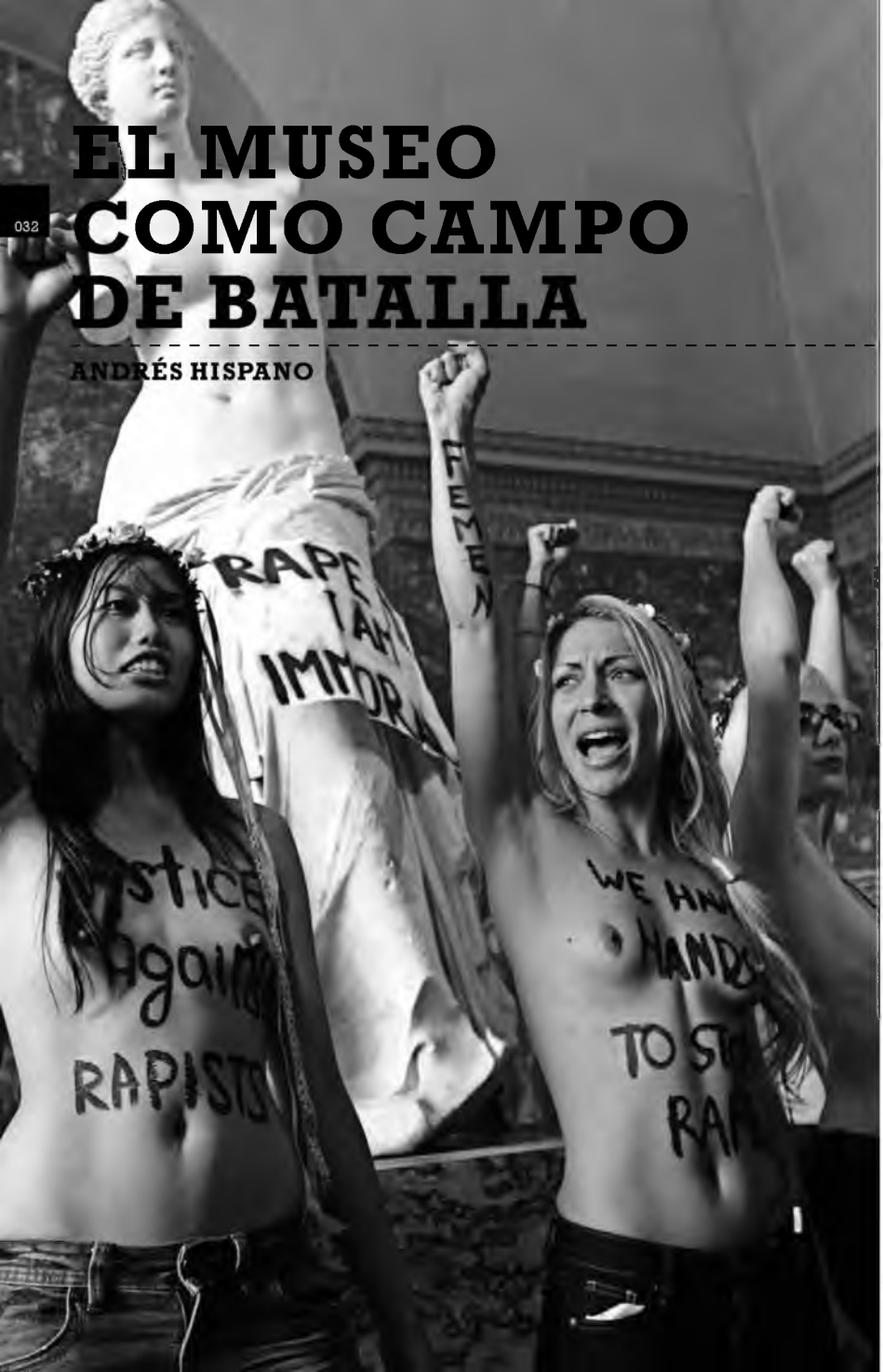
10 Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*, Paldós, Madrid, 2010 (1976), p. 109.

11 *Las Misiones Pedagógicas*, 1931-1936, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2006.

La sufragista británica Mary Richardson en el momento de ser detenida tras la agresión a la *Venus del espejo* de Velázquez, en la National Gallery de Londres, en 1914.

EL MUSEO COMO CAMPO DE BATALLA

ANDRÉS HISPANO



Una de las imágenes más bellas de *Listen to Britain* (1942), el documental propagandístico de Humphrey Jennings, muestra a la virtuosa Myra Hess tocando el piano en la National Gallery de Londres ante la Reina, los trabajadores del museo y personal uniformado de protección civil. La cámara muestra los cascos amontonados en la entrada, la tetera humeante y las paredes del Museo desnudas, mostrando impúdicamente las marcas que las pinturas han dejado tras décadas de permanencia inmóvil. ¿Qué hace pues tanto personal acudiendo al museo si no se muestra nada en él y, muy posiblemente, ni siquiera permanezca abierto al público? La respuesta es mantener la calma. Los almuerzos con concierto del National Gallery eran una de las rutinas más queridas de sus visitantes y ni siquiera la guerra iba a terminar con ellos. Esa era, también, la estrategia de Jennings en su idea de «propaganda poética», lejos de la agresividad al uso, en lugar de menospreciar al enemigo ensalzó los valores propios, los de un estilo de vida sagrado e inquebrantable, a partir de estampas cotidianas en las que todos se esforzaban por simular normalidad. Para impostar ese *Bussines as usual* y la comunión entre sociedad e instituciones, la secuencia del museo resulta idónea pues el espacio se propone como un simbólico punto de encuentro entre Estado y ciudadanía, un espacio en el que las tradicionales diferencias de clase se difuminan gracias a la uniformización de

Activistas del colectivo *Femen* protestando en el Museo del Louvre de París en 2012, en defensa de los derechos de la mujer.

una determinada etiqueta, unas reglas para la invisibilidad gracias a las cuales los visitantes ni dicen ni revelan, sencillamente deambulan. Este absurdo desapasionamiento, que quizás hiciera más cómoda hace dos siglos la fricción social que conocieron estos nuevos espacios públicos y por tanto interclasistas, se demostró pronto insoportable, demasiado frágil y hasta apetecible de infringir. Si el museo es un espacio de referencia entre esos en los cuales se pacta la parte blanda del contrato social, será también y por lógica uno ideal en el que manifestar nuestro inconformismo, en el que dar visibilidad a las tiranteces entre las partes contratantes.

Cualquier transgresión a lo que se considera una actitud propia en un museo, no es tan solo entendida como una falta de educación, sino como una falta de respeto a todo lo que el museo y su contenido representan. Y eso puede ser mucho.

Una de las secuencias más representativas de la *nouvelle vague*, y de la liberación que la década de los sesenta simboliza aún, es precisamente una inocente carrera de tres jóvenes a través de las salas del Louvre rodada por Godard en su filme *Bande à part* (Jean Luc Godard, 1964).

Myra Hess tocando el piano en la National Gallery de Londres (1942).

La secuencia fue revivida por Bertolucci en *The Dreamers* (2003) y, seguramente, la veremos cualquier día recreada en un *spot* de perfume, porque en estas cinco décadas desde el rodaje de *Bande à part* muchas cosas han cambiado en los museos.

En un vídeo promocional del MoMA colgado en la red en 2010, una de sus vigilantes paseaba haciendo la rueda de una sala a otra. Y no olvidemos cómo Mathew Barney, en la última entrega de su serie *Cremaster*, se servía del Museo Guggenheim como plató, saltando entre coreografías cabareteras, conciertos de música *heavy, freaks* y acciones artísticas que representaban, en conjunto, todo aquello que tradicionalmente ha despreciado la cultura oficial.

Tampoco es algo nuevo. Los propios artistas han sido los primeros en repensar los espacios de exposición y en transgredir cuanto fuera posible en los grandes museos. En muchas ocasiones, las obras han invitado al espectador a quebrantar las reglas: toque, robe, altere... cuestione. A veces, esta invitación, con cierto espíritu crítico y hasta burlón, llega desde fuera del museo. Cuando el ilustrador norteamericano Norman Rockwell pintó *The Connoisseur* (1962), en el que puede verse un señor de aspecto conservador observando de espaldas a nosotros un gran Pollock, lo hizo buscando la complicidad de su público, lectores del *Saturday Evening Post* para los que el arte contemporáneo no significaba mucho y los *snobs* menos aún. Comentarios igual de irónicos y hasta más agresivos los hemos visto también en gente menos sospechosa de ser reaccionaria como Woody Allen, que ha incluído múltiples referencias al *high-art* en sus películas, o los viñetistas El Roto y Glen Baxter. Particularmente graciosa es aquella secuencia de *Play It Again Sam* (Herbert Ross, 1972) en la que Allen, intentando ligarse a una chica detenida ante un Pollock, escucha de ésta su delirante interpretación del cuadro:

> —¿Qué te sugiere?
>
> —Reafirma la negatividad del universo. El terrible vacío y la soledad de la existencia. La nada. El suplicio del hombre que vive en una eternidad estéril, sin Dios, como una llama diminuta que

parpadea en un inmenso vacío sin nada salvo desolación, horror y degradación que le oprimen en un cosmos negro y absurdo.

—¿Qué haces el sábado por la noche?

—Suicidarme.

—¿Y qué me dices del viernes?

El museo, efectivamente, no es un espacio tan diferente del cine, el *mall* o la ópera, a los que se puede acudir sin otro propósito que el de ver y dejarse ver, deambular o, como Allen, cortejar. No hay nada transgresor en no ser un visitante atento, mientras no se note. Puede usted sentarse ante un cuadro y pensar en sus cosas, como hacía Tippi Hedren en *Vertigo* (Hitchcock, 1958), pero no se le ocurra atender una llamada al móvil, echar una cabezadita o detenerse a leer el periódico en una sala. Saber qué tiene en mente cada visitante puede convertirse en un juego apasionante. Emyl D'Hory, el célebre falsificador, se jactaba en *Fake* (Welles, 1971) de recorrer los mejores museos del mundo admirando sus propias obras. Lo mismo hacía Keith Carradine interpretando al protagonista de *The Moderns* (Alan Rudolph, 1988), un falsificador de arte que también recorría en su vejez los museos, atendiendo a las explicaciones de críticos y guías ante sus maravillosos

Bande à part (Jean Luc Godard, 1964)

modiglianis. David Stein, el falsificador en quien estaba basada la película, interpreta a uno de esos críticos en la cinta. El museo es pues, también, un lugar para la investigación y la sospecha. Lo que ayer era un Goya, hoy no lo es. Y donde había un Rosiñol, resulta que hay dos, descubierto el segundo gracias a los rayos X.

¿Son las cosas lo que aparentan? Las ficciones se han cebado en ello, en decodificaciones, cambiazos y secretos ocultos, que han hecho de los museos un juego de pistas «conspiranoico». A pesar del esfuerzo hecho por algunos museos para dar a conocer todo el trabajo que se lleva a cabo en ellos más allá de la exhibición, en la cultura popular los museos siguen siendo poco más que ostentosos almacenes. Al abrigo del fenómeno Dan Brown, la serie de películas *National Treasure*, protagonizadas por Nicolas Cage, representan el no va más de este subgénero en el que los museos e instituciones oficiales aparecen como ciegos custodios a los que deben robarse las cosas para que éstas revelen todo cuanto valen y significan. Esta apología del investigador aficionado es paralela al auge que tienen en general, y no digamos ya en la red, los historiadores alternativos.

Woody Allen y Mariel Hemingway en *Manhattan* (Woody Allen, 1979)

El pintor David Hockney ha protagonizado una de esas disensiones al publicar *Secret Knowledge* en 2001, un libro en el que ofrece una visión novedosa sobre las técnicas que facilitaron desde el siglo xv un grado de representación pictórica más realista. La investigación de Hockney parte de sus propias observaciones, del salto que observa en diferentes autores de diversas latitudes en un momento determinado de la historia, en torno a 1430, momento desde el cual la representación de rostros y estampados o tramas textiles gana un notable realismo que no se explica de no haber por medio alguna técnica o dispositivo óptico.

Este salto evolutivo en la representación, a pesar de haber pasado desapercibido a todos, no puede cuestionarse tras ver las pruebas reunidas por Hockney.

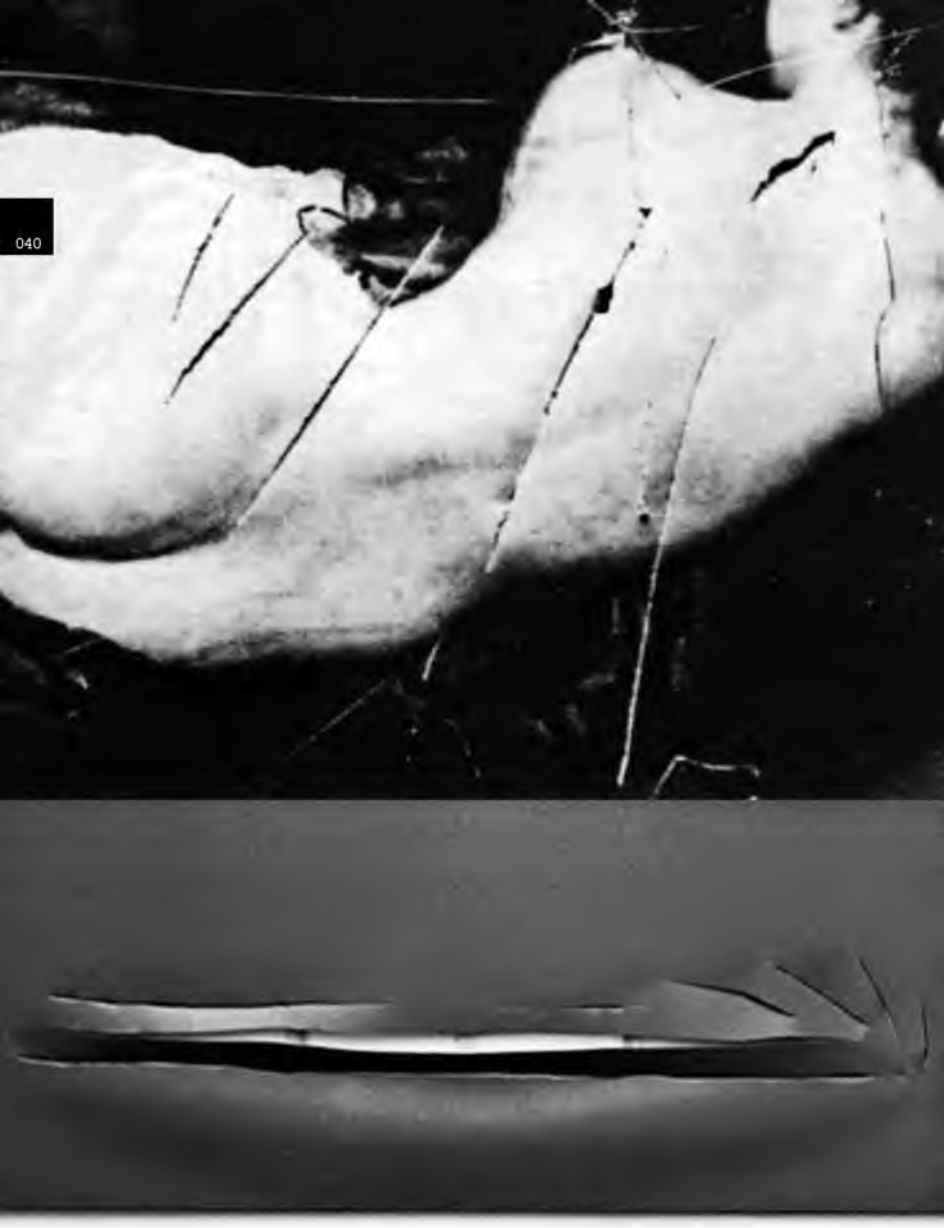
Sus investigaciones terminan con la reconstrucción del hipotético aparato empleado y, cómo no, con una inmediata polémica que le enfrentó a la academia en su conjunto. Independientemente del rigor con que se juzgen sus investigaciones, lo interesante de *Secret Knowledge* es la manera en que reivindica el poder de nuestra mirada. A veces no hay que desenterrar cosas para descubrir algo.

El museo, cualquier museo de arte contemporáneo, ofrece numerosos retos al juicio y los sentidos.

Lo que parece una fotografía es un óleo, lo que parece duro, blando y lo que parece plano, profundo. Hay tantas cosas en un museo que requieren del gesto prohibido —tocar—, que la frustración ha pasado sigilosamente a formar parte de la experiencia artística de todo visitante. Hay un subgénero cinematográfico que explota muy bien esta necesidad de alargar la mano en el museo y dilucidar lo que es copia y lo que es original. Son las cintas que tienen como escenario un museo de cera y que tratan, casi siempre, de la exhibición de cadáveres encerados con los que representar mejor a los personajes históricos de rigor. Las versiones más recordadas de este relato siguen siendo las dirigidas por Michael Curtiz (*Mystery of the Wax Museum*, 1933) y André de Toth (*House of Wax*, 1953). Tengo una especial debilidad

por los museos de cera, todavía hoy dicen mucho sobre cómo aprendieron los primeros museos a captar nuestra atención y, en sus muchas contradicciones, revelan claves de cómo otorga el museo valor a lo expuesto. Los museos de cera, en oposición a las grandes colecciones estatales, comenzaron su andadura ligadas a la actualidad y el mundo real más palpable posible. Lo que hoy conocemos como el Museo de Madame Tussaud fue en su día un exposición itinerante de los horrores de la revolución francesa, exhibiendo la máscara mortuoria de Maria Antonieta y hasta la hoja de guillotina que le segó la cabeza. El museo Grevin de París, uno de los primeros en abrir al público en la capital, exponía elaborados dioramas en los que se escenificaban dramas extraídos de la prensa con la violencia doméstica, el alcoholismo o los accidentes laborales como tema habitual. Esta atmósfera morbosa y hasta tétrica sigue siendo norma, y nunca faltan en estos museos cámaras del horror, figuras de asesinos y escenificaciones de muertes célebres.

Eso sí, a pesar del dudoso gusto que impone tanto sensacionalismo, siempre se han preocupado de ubicarlos en edificios y salas de aire palaciego, invitando a una admiración silenciosa de sus piezas tan próxima a la de los otros museos como fuera posible. Una buena pieza, en estos museos, es aquella que mejor burla nuestros sentidos, la que mejor imita, la que parece lo que no es, y para juzgar eso todo el mundo se siente capacitado. Por eso los museos de cera son museos de iniciación, teatros de cartón piedra en los que ensayar la (im)postura social de la visita cultural, sin la intimidación que produce aquello supuestamente valioso que no sabemos disfrutar. En el cine, los museos de cera terminan, por lo habitual, en llamas. Y es un desastre que se desencadena siempre por infringir el primer mandato: NO TOCAR. Ese sencillo gesto es el que descubre la estafa y el crimen que oculta el museo. O dicho de otra manera, sin él no hay convencimiento. «Trae tu mano y métela en la herida de mi costado y no seas incrédulo sin creyente» dijo Jesús al suspicaz Tomás.



Arriba, estado del lienzo de la *Venus del espejo* (o *Venus Rockeby*) de Diego Velázquez tras ser agredida con un cuchillo por Mary Richardson en 1914.

Abajo, detalle de una obra de Barnett Newman.

No todo lo que encontramos en un museo resiste ese examen ni basta, desde luego, ese gesto para responder a todas las dudas ni enigmas que quizás plantee. Mucha gente se ha sentido interpelada por una obra en particular y, a veces, esa relación ha terminado de manera dramática. Un caso de estudio es el de las pinturas de Barnett Newman, que en varias ocasiones han sido rasgadas de un extremo a otro sin que se sepa muy bien por qué, ¿eran réplicas al primer atentado de 1982 en Berlín?, ¿respondían a la peculiar forma de titular las pinturas que tenía Newman?, ¿es su extrema simplicidad formal percibida como un reto insoportable e incomprensible? Los ataques a obras de arte conforman un capítulo aparte en la historia de los museos y tras cada uno de ellos se han revelado motivos que, aunque excéntricos, dicen mucho sobre lo que el arte y su entorno significan para la gente. Las hojas de incidencias de los museos están llenas de anotaciones sobre gestos —con los que la gente *responde* a las obras—, obscenos, miméticos o reverenciales. El vandalismo es excepción, pero se contagia con tal facilidad que algunas de las obras más icónicas —de Rembrandt, Da Vinci o Velázquez—, suman cicatrices ya imposibles de disimular. Otros atentados son mucho más sutiles: pegar un chicle, rayar con un lápiz o adherir alguna sustancia pueden permanecer mucho tiempo hasta ser descubiertos.

Generalmente, estos actos son tan imprevistos y fugaces que no dejan testimonio gráfico, pero en otras sí existe, como en el caso del ataque con martillo a la *Pietà* de Miguel Ángel en la Basílica de San Pedro en Roma (1972) o el más reciente *graffiti* infringido sobre un Picasso en Houston. La modalidad de vandalismo más llamativa que existe es, seguramente, la de sumar piezas al museo en lugar de restarlas. Uno de los casos más famosos es el del artista anónimo que dejó en 2004 retratos de los presidentes Bush y Clinton en cuatro grandes museos americanos (incluídos el Metropolitan y el Guggenheim de Nueva York), junto a una serie de notas entre las que indicaba que había empleado semen en su factura. Entre otras autoridades, se movilizaron el Hammer

Team de la policía de Nueva York, especializado en amenazas bioquímicas, el Joint Terrorists Task Force y el Servicio Secreto estatal, especializado en la protección de líderes y la seguridad de grandes eventos. Existe un indudable lado cómico en algunas de estas acciones artísticas, como en los *flash mob,* que también han tenido a los museos como escenario, y no es de extrañar que el cine se haya servido del accidente en el museo como motivo argumental. Si trasladásemos las observaciones de Bergson sobre lo cómico a la arquitectura y sus espacios, el museo sería ese lugar *rígido* en el que cualquier tropiezo, mueca o accidente resulta mucho más gracioso. De esto sabe bastante el cómico Rowan Atkinson, quien encarnando a Mr. Bean ha interpretado *gags* en iglesias y museos precisamente por eso, porque sus pequeñas torpezas y disimulos resultan mayúsculas en estos lugares. En *Las Vacaciones de Mr Bean* (2007) se produce una hilarante escena cuando, tras estornudar sobre el famoso retrato de la madre de Whistler, el personaje destroza el cuadro al intentar limpiar el cuadro de mocos. Al final, Mr. Bean restituye el rostro borrado de la dama por un garabato imposible de olvidar. En la red, muchos han relacionado esta secuencia con la infame restauración del *ecce homo* de Borja, intercambiando los rostros de la pintura de Whistler, el de Mr. Bean, Cristo y el *ecce homo* restaurado en todo tipo de combinaciones. En realidad, el garabato de Mr. Bean remite mas bien a los personajes dibujados por los hermanos Chapman sobre unos grabados de Goya, vandalismo *d'atelier* que perpetraron en 2003 sobre 83 estampas pertenecientes a un tiraje realizado en 1937. Existen otras polémicas intervenciones de un artista sobre la obra de otro, siendo la más radical *Erased De Kooning Drawing* (1953), un dibujo de De Kooning borrado por Robert Rauschenberg, y la más enrevesada la del conocido como «Miró rasgado», un cuadro que Camilo José Cela apuñaló cuando se enteró por boca de Miró de que no se trataba de una de sus pinturas, pero que poco después éste *autentificó* añadiéndole su firma en el reverso.

Mr Bean vs Whistler's Mother (Rowan Atkinson, 1997)

Volviendo al museo como escenario de acción, caos y comedia, hay que recordar la radical transformación que estos han sufrido en la segunda mitad del siglo pasado, en la que pasaron a ser depósitos de lo esencial e inamovible —ya fuese un canon de belleza o las raíces de una identidad cultural—, a vitrinas del *Zeitgeist*, lugares a los que dirigirse para saber qué es lo último, lo que anda en transformación, es debatible y hasta objeto de polémica. Los museos y centros culturales han sabido adaptarse a esta nueva función y los artistas han forzado su permeabilidad y elasticidad con obras y eventos pensados para ello. Baste recordar el revuelo que causó *HON* en 1966 en el Moderna Museet, Estocolmo, una instalación Niki de Saint Phalle, consistente en la construcción de un vientre femenino gigante al que la gente podía acceder a través de su vulva. En su interior, los visitantes hallaban una especie de feria mecánica con todo dispuesto para el ocio y el asombro, incluída una barra de bar. La cosa podía recordar a la Exposición Internacional del Surrealismo de París (1938), cuya visita se asemejaba bastante a la de un parque de atracciones o incluso al *Sueño de Venus*, la barraca de feria que Dalí construyó en la World Fair de Nueva York de 1939. Pero no, a diferencia de aquellas, esta fiesta estaba organizada DENTRO de un museo, no en una galería ni en una feria. Desde entonces, quienes más han hecho por confundir el museo con otros espacios del exterior y estresarlos a base de transgresiones han sido los propios artistas, con la complicidad de algunos comisarios clave en la renovación del rol del visitante. En poco tiempo se ha pasado de criticar al museo —recordemos las campañas de las Guerrilla Girls—, a comisariar exposiciones en las que esas mismas quejas han sido objeto de una exposición. Hemos visto exposiciones sobre pornografía, cultura basura, terrorismo, motocicletas, ultraviolencia y arte malo.

Y, aunque no exentas de polémica, todas han contribuído a la actualización de estos espacios. ¿Cómo explicar, si no, que el museo se haya convertido en un espacio *cool* en el que publicitar

ropa interior, practicar *flash mob* o manifestarse por causas políticas? Todo esto lo hemos visto recientemente en vídeos pensados para funcionar como virales en la red, de los que se han hecho eco el resto de medios de comunicación. Son acciones que quizás no contribuyan en nada a la cultura, pero muestran al museo como un lugar tan vulnerable al presente como una plaza cualquiera, y eso no puede ser tan malo.

Plan Integral de Seguridad

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

Día MARTES 21 DICIEMBRE 2010
SALA SUR

Incidencia y nombre

* ADOLESCENTE (dentro de visita con Educadora) toca una de las redes de la OBRA Nº 12. (AVISADOS PREVIAMENTE POR LA EDUCADORA Y POR MÍ, TOCA SIN PODER "CONTARLO").

«El museo enseñará a niños y jóvenes a respetar la propiedad y a comportarse gentilmente». (Henry Cole, 1884)

VIDAS DE LA IMAGEN

JOAN FONTCUBERTA

En una calle comercial del centro de Barcelona, un reclamo en el escaparate de una tienda de prendas y complementos de moda anuncia:

Resucitar materiales,
buscar tesoros perdidos
entre los desechos
del progreso
y la modernidad
es la labor de Vaho.

Las banderolas que hasta
ahora se destruían,
quemaban y enterraban,
tienen hoy una vida
más larga y feliz.

¡Tú les das sentido!

Bringing materials back to life, digging or progress' and modernity's lost treasures. That's vaho's work.

The banners so far destroyed, burned and buried have today a longer and happier life.

You make sense out of them

Ressuscitar materials
buscar tresors perduts
entre les deixalles
del progrés
i la modernitat
és feina de vaho.

Les banderoles que fins
ara es destruïen
cremaven i enterraven
tenen avui una vida
més llarga i feliç.

Tu els hi dónes sentit!

Vaho es una empresa que recicla materiales de publicidad exterior para confeccionar bolsos y carteras siguiendo parámetros de diseño «sostenible»: aunar la conciencia del reciclaje con un gusto chic. La lógica del consumo termina fagocitando cualquier filosofía, incluso aquellas que brotaron de las trincheras cavadas para contener al capitalismo. En la publicidad de Vaho resuena con nitidez la idea a la que Benjamin recurría varias veces en el *Libro de los Pasajes*, la de que tanto el artista moderno como el historiador son coleccionistas de desechos, o mejor aún, traperos o pepenadores, esos personajes que hurgan en los vertederos para separar y clasificar las partes recuperables de los desperdicios. El historiador recopila vestigios descartados para recomponer los fragmentosde un relato. También el artista, como un rey Midas, tiene el don de transformar los restos repudiados en riquezas, la basura en tesoro. A la nómina de los Midas se incorporarían hoy los actuales estrategas del marketing, conocedores del arte y de la historia, pero conocedores sobre todo de sus triquiñuelas teóricas.

El *ready-made* ha dejado de encarnar un gesto radical y revolucionario; al contrario, ha sido desactivado y asumido. Al cumplirse un siglo de su existencia, se ha convertido en una práctica generalizada, en una moda, en una tendencia. Hasta el comercio nos alienta a extraer «tesoros perdidos entre los desechos del progreso y la modernidad». Guardar las tarjetas de crédito en una billetera de Vaho o enfundar el ordenador en un estuche de Vaho deben proporcionarnos, más allá de la funcionalidad propia de estos artículos, la garantía de plantarnos trascendiendo el progreso y la modernidad. Lo interesante, sin embargo, no es tanto esa promesa espuria como otras ramificaciones de alcance ontológico implícitas en esa argumentación publicitaria.

En primer lugar se nos dice que unas imágenes destinadas a desaparecer, y además a hacerlo de un modo bien dramático

(destruidas, quemadas y enterradas), son salvadas y pueden entonces gozar de una vida más larga y feliz. Podemos pensar que al *copy-writer* se le fue la mano. Pero seguramente no es así y todo está milimétricamente calculado. Estamos hablando de redención y resurrección de las imágenes, pero también de su vida y de su metabolismo. Y de esa vida hablamos, a la vez de aspectos espirituales y de sus factores biológicos. No hay duda de que las imágenes juegan un papel importante en el orden de lo simbólico, y no debe asustarnos que las palabras redención y resurrección merodeen en nuestro vocabulario. Pero por ahora permanezcamos en un nivel más terrenal y concentrémonos en los aspectos estrictamente fisiológicos.

Joan Fontcuberta
Fotograma del vídeo *Gastropoda,* 2013

Joan Fontcuberta
Fotograma del vídeo *Gastropoda*, 2013

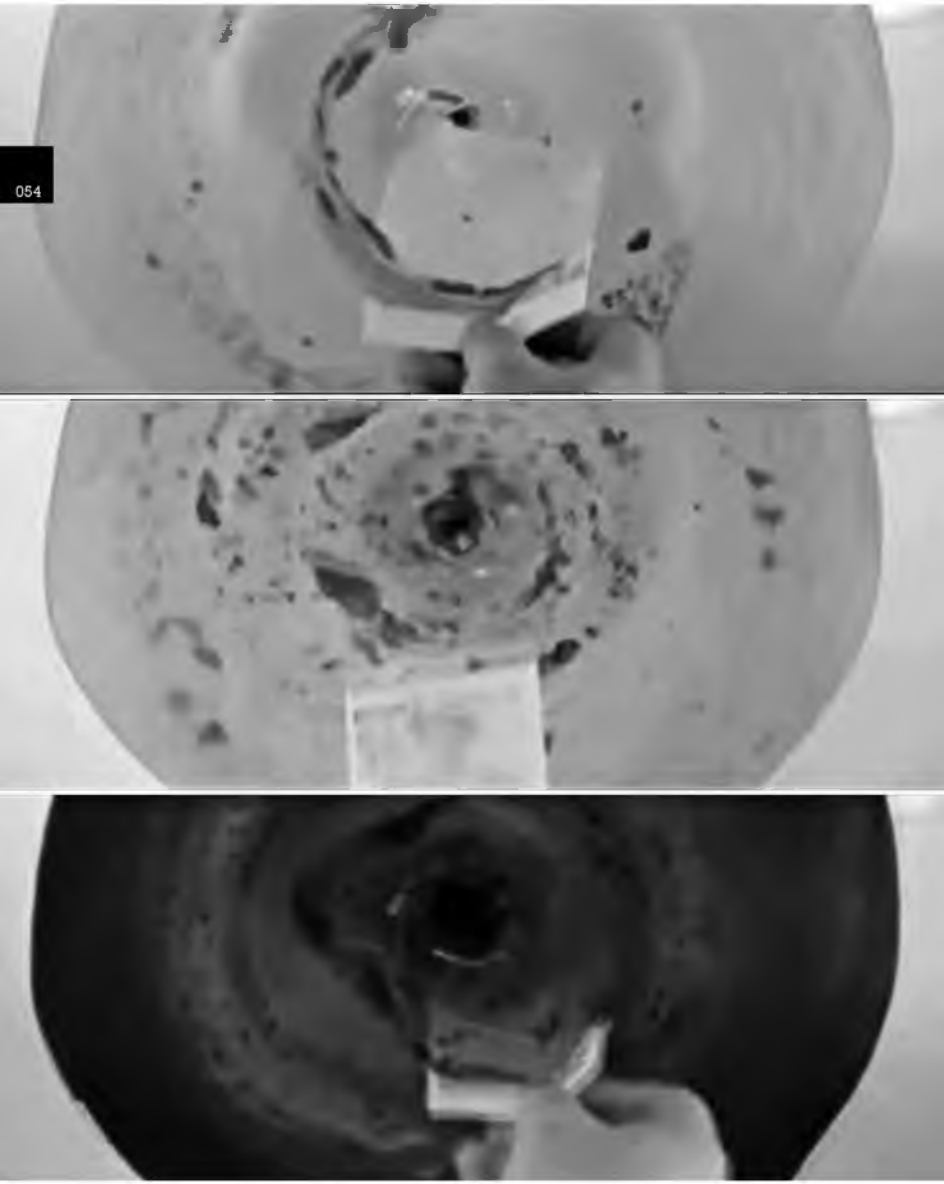
Como para cualquier otro organismo vivo, la biología establece que las imágenes se gesten, nazcan, se desarrollen, decaigan y mueran. Cuando esta noción del ciclo vital la aplicamos al caso Vaho, la cuestión afecta a diferentes facetas. Alude para empezar a la degradación física y funcional, a la imagen inserta en un proceso de descomposición y de deterioro, a su agonía utilitaria —a la espera quizás de una acción salvadora como la de Vaho. Un segundo aspecto, consagrando la lógica del *ready-made*, enfatiza el desplazamiento de la banderola al bolso, de la imagen de pura representación a objeto que se puede tocar, de información visual sin cuerpo a un soporte material con cualidades físicas. La imagen se presenta ahora como bolsos de Vaho, ocupando un espacio, y con un peso. Pero precisamente esa condición de objeto pone en evidencia su naturaleza como realidad-otra. Las imágenes son una representación de la realidad, pero también se constituyen en parte de esa realidad. Son tangibles, tienen cualidades materiales: por eso pueden ser fotografiadas a su vez. Son imágenes-cosa. Con una anticipación precoz, Italo Calvino vislumbraba en el cuento «La aventura de un fotógrafo» (incluido en el libro *Los amores difíciles*, 1953) un horizonte parecido. Calvino explicaba las dificultades de Antonino para fotografiar a su amada, porque no se conformaba con la apariencia, quería captar su alma. El relato terminaba así:

> Encendió un reflector, quería que en su foto pudieran reconocerse las imágenes arrugadas y rotas, y que se sintiera su irrealidad de casuales sombras de tinta, y al mismo tiempo también su concreción de objetos cargados de significado, la fuerza con que se aferraban a la atención que trataba de expulsarlos. Para hacer entrar todo esto en una fotografía había que adquirir una habilidad técnica extraordinaria, pero solo entonces Antonino podría dejar de hacer fotos. Agotadas todas las posibilidades, en el momento en que el círculo se cerraba sobre si mismo,

> Antonino comprendió que fotografiar fotografías era el único camino que le quedaba, más todavía, el verdadero camino que oscuramente había estado buscando hasta entonces.

Podemos por tanto evocar la idea de reencarnación, regresando al dominio de lo místico, la idea de imágenes reencarnadas, cuya alma es guiada e instalada de un cuerpo a otro por un psicopompo, que puede ser tanto un artista como el diseñador de Vaho. Pero para ello hay que plantearse ante todo *dónde* vive la imagen más que *en quién* vive. Por ejemplo, consideremos el caso de los optogramas. A finales del siglo XIX estuvo muy extendida la creencia popular de que la retina de un muerto conservaba la imagen percibida en el momento de expirar. A esas instantáneas póstumas se las llamó optogramas. La hipótesis la habían postulado diversos investigadores casi al unísono; el término había sido acuñado por el macabro fisiólogo alemán Wilhelm Kühne, que recogía las cabezas de criminales recién decapitados para analizar en caliente el fondo de sus ojos, y el fotógrafo inglés William H. Warner propuso a Scotland Yard aplicar la técnica optográfica con fines forenses. La poética de esas imágenes efímeras que daban cuenta de la última visión y la posibilidad de emplear ese método para desenmascarar asesinos solo conocidos por la víctima enardeció la fantasía de no pocos escritores de la época; sin duda el más conocido de todos ellos fue el maestro de la anticipación, Julio Verne, que en su novela *Los hermanos Kip* colocaba al optograma en el centro de la trama argumental. Después de décadas de abandono, el optograma ha vuelto a la ciencia ficción y en un episodio de la reciente serie televisiva *Fringe* su delirante pero genial protagonista, el Dr. Walter Bishop, extrae de la fóvea de los ojos de un cadáver registros fotoeléctricos que, convenientemente codificados, arrojan la información necesaria para resolver un caso.

Más allá de su carácter pseudocientífico los optogramas resultan fascinantes. El artista Derek Ogbourne ha afirmado que «el optograma existe en la delgada frontera entre la existencia y la no existencia». De hecho, este es el estatuto natural de muchas imágenes, de las imágenes que son perecederas y efímeras, como las sombras antes de ser cazadas o como los primeros ensayos fotográficos, cuando los pioneros conocían la química para generar una huella visual pero ignoraban aún la forma de hacerla permanente (o sea, antes de inventarse el baño fijador que disolvía los haluros de plata no afectados por la luz). Mirar a pleno sol una fotografía no fijada produce a la vez una sensación de placer y de pérdida: los tonos se van oscureciendo gradualmente en una agonía que lleva a la desaparición. Igual que el espectro conservado unos minutos sobre la capa reticulada de células fotorreceptoras.



Oscar Muñoz
Fotogramas del vídeo *Cíclope*, 2011

Una ocasión magistral para hablar de vida y muerte de las imágenes nos la ofrece el vídeo del artista colombiano Oscar Muñoz titulado *Cíclope* (2011). En él vemos en plano fijo un recipiente lleno de agua, con un desagüe en el fondo por donde se evacúa permanentemente el líquido. En el transcurso del vídeo aparece la mano del artista introduciendo numerosas imágenes de rostros anónimos en blanco y negro —retratos de desaparecidos, víctimas de la violenta conflictividad del país—, que al no estar fijadas se desvanecen de inmediato al sumergirse, quedando su emulsión y residuos en el agua, que poco a poco se va ennegreciendo. El orificio termina entonces convirtiéndose en una inmensa pupila negra, en un ojo único que engulle las imágenes. El vídeo metaforiza aquella condición optogramática: el balanceo entre la existencia y la no existencia, el vaivén de temerosos envites a un fantasma para dejar que su voz hable, poniendo a prueba la fragilidad de la imagen y el evanescente reflejo de un rostro. Asistir a la disgregación de los rastros que hacen pervivir las cosas y que dan recuerdo a los hechos. Pasar de la plenitud al vacío. Llegar a la constitución íntima de las imágenes, a sus partículas elementales, a su grado cero. La voz de esas imágenes que languidecen nos reenvía no ya al cadáver de un cuerpo inerte sino al propio cadáver de la representación. O de nuevo a su muerte y resurrección: la paradoja de la apariencia que aparece y se borra en un ciclo incesante, la mancha que se hace visible e invisible... El acto fotográfico se encuentra demasiado a menudo reducido a su resultado. Pero quien dice fotografía dice también experiencia de un proceso performativo que se bifurca: la acción del artista y la propia vida de la imagen.

Muñoz demuestra que la fotografía no es la versión muerta de las cosas sino la versión viva de una cosa *otra* que se desarrolla según su propio metabolismo: esa imagen viva se conjuga entonces en la duración y la finitud. Hablar del tiempo de la imagen hace que pensemos también en su desapa-

rición. Es decir, en su cuerpo y en su sustancia temporales. Y de la vida y la muerte de las imágenes pasamos a la vida y la muerte de quienes producimos y observamos imágenes, y a quienes esas imágenes representan. Porque las imágenes no son más que pantallas en las que proyectamos nuestra identidad y nuestra memoria. Es decir, aquello de lo que estamos hechos.

Y si la luz puede superar a la sombra, ¿es posible conceder a la imagen una prórroga cuando su ciclo se agota y sus biorritmos decaen? Regresemos al anuncio de Vaho: la última línea nos indica que somos nosotros los que damos sentido a toda la operación. Es cierto, somos nosotros quienes damos sentido a los bolsos en tanto que usuarios. Al adquirirlos y utilizarlos, validamos el acto de prescripción que Vaho efectúa, un acto de validación que, por añadidura, nos concede el mérito de prorrogar la vida de las imágenes originales y, por su fuera poco, de hacérsela más feliz. También el artista, como el trapero y el pepenador, lo que hace es volver a dotar de intención y función a aquellos objetos que han agotado su intención y función originales. Se trata de una recarga, de aplicar una doble mirada, en un mundo ya sobresaturado de productos e imágenes. La prescripción prevalece sobre la fabricación. Ese «dar sentido» relega el requerimiento de una destreza técnica y el acto mismo de la producción física.

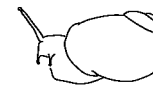
Pero para que este proceso sea válido hace falta el efecto legitimador de la tienda, es decir, del museo. La institución artística —el museo, básicamente— actúa como cámara de catalización en la que se produce el milagro de regenerar y dar vida o, por lo menos, de mantener en estado de hibernación, de vida en suspenso, unas obras que tras nacer y crecer en otras instancias habrían entrado en coma. La atmósfera de frialdad y asepsia, la cualidad de neutralidad clínica, en definitiva, del hospital o de la morgue se trasladan entonces al museo, cuya cristalización más paradigmática la

formaliza el *white cube*, que sirve de modelo a las salas de criogenización en las películas de ciencia ficción. Los agentes que allí operan sugieren actividades que le resultarían acordes: el término *curator* anglosajón o «curador» en Latinoamérica nos remite a prácticas médicas (si no, descaradamente, de curandero), prestas a obtener prodigios de la cirugía, mientras que el término «conservador» nos remite tanto al encargado de velar por las constantes vitales como a la idea de perduración entendida casi con tintes taxidermistas.

La metáfora del museo como cementerio resulta abusiva e incierta. Adorno ya advirtió que museos y mausoleos compartían significativamente idéntico origen etimológico, y comparó a los museos con sepulcros y salas funerarias. Pero no podemos reducir el museo a mero depósito de cadáveres porque, tal como señala Andreas Huyssen, asume la doble misión de exhumar y vivificar: «Fundamentalmente dialéctico, [el museo] sirve tanto como una cámara sepulcral del pasado —con todo lo que ocasiona en términos de descomposición, erosión, olvido— y como lugar de posibles resurrecciones, si bien mediadas, ante los ojos del espectador».[1] Mucho antes, Proust ya se había referido a «la vida después de la muerte de la obra» en la medida en que se desplaza la visión del artista en el taller a la visión del público en el museo, donde un halo de autoridad filtra la percepción en tanto que lugar de «idealización espiritual» o de culto. Esta noción del museo como templo (espacio de culto) está vigorosamente arraigada en el dominio popular. La razón hay que buscarla en la autoridad de la institución, pero en ese caso, ¿cómo se genera esa autoridad y a santo de qué se sigue respetando? Al igual que en un hospital o en una iglesia, el código de comportamiento en un museo es muy similar. Pero más allá de las actitudes de sumisión de los visitantes, habría que indagar por qué sigue funcionando ese efecto regenerador y de transformación. Debemos, por ejemplo, preguntarnos si cuando se sacaron las

imágenes de las iglesias para confinarlas en los museos, fue justamente el aura mágica que las imágenes conllevaban lo que impregnó de sacralidad al contexto museal o, al revés, fue la autoridad solemne del museo, arropada ya por valores ideológicos seculares, lo que perpetúa la idealización espiritual de las imágenes.

En el catálogo de la exposición *From Here On,*[2] Clément Chéroux llama nuestra atención sobre esa nueva carrera del oro a la que el arte contemporáneo se abalanza. Sobre la tumba de André Breton en el cementerio de Batignolles, en París, el epitafio reza: «Yo busco el oro del tiempo». Su amigo Paul Éluard era un apasionado coleccionista de tarjetas postales, de las que decía que no eran arte sino «como mucho, la calderilla del arte» pero que daban «a veces la idea del oro». ¿Qué nos indica hoy el camino de la fortuna? Entre una obra maestra consagrada y su reproducción en una modesta tarjeta postal no hay tanto una diferencia de auras como de vidas, no es tanto una cuestión de valor que le asignemos como del lugar donde habite. Vida y habitación marcan el ciclo de la imagen. Igual que con la banderolas y los bolsos de Vaho.



1 Andreas Huyssen, «Escape from Amnesia. The Museum as Mass Medium», en *Twilight Memories. Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Londres, 1993. Traducción castellana en: «De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo», en *Criterios*, La Habana, nº 31, enero de 1994.

2 *From Here On, Rencontres Internationales de la Photographie, Arles*, 2011. Traducción al catalán y castellano en *D'Ara Endavant*, Ediciones RM, Barcelona/México, 2013.

Si no lo hacia, mi experiencia de la exposición no quedaba realizada, estaba incompleta. Tuve que hacerlo.

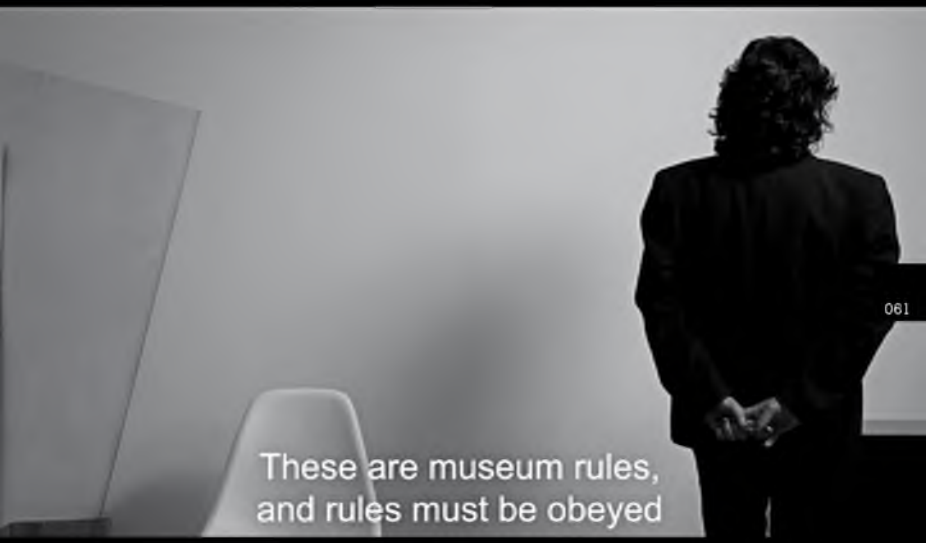
«YO SOLO HE ROBADO POR AMOR»

Sobre diálogos, relaciones y otras pasiones —a veces peligrosas— con las obras de arte y sus relatos[1]

MIREIA c. SALADRIGUES

Carta con diapositiva extraída de la propia exposición *Radicalmente Emancipado(s)* en 2011

1 Un texto escrito a partir de la revisión, apropiación y robo de algunos enunciados alrededor del proyecto *Radicalmente Emancipado(s)* (Fernández Pan 2011; Campbell 2011; Hispano y Pérez-Hita 2012; Cavalucci 2009).



Erik el Belga, considerado el mayor de los ladrones europeos del siglo xx después de que más de 6 000 obras románicas y góticas cayeran en su guante blanco al irrumpir en museos, iglesias y catedrales, explica que solo robó «por amor al arte». Esta afirmación es tan rotunda, que actualmente es también el título de su biografía publicada en 2012 (Berghe, 2012). Y aunque este escrito que nos ocupa no trata de robos crematísticos ni de ladrones profesionales que cometen sus actos bajo encargo, sí nos atañe la cercanía y el conocimiento de las personas que los llevan a cabo.

Y aunque, a diferencia de lo anterior, sustraer un elemento o una parte de obra (o propuesta) de arte contemporáneo es algo muy particular para uno mismo y no atañe a motivos económicos o especulativos, sí que existe —y quizás en estos casos aún más— una muy cercana relación con esa misma obra o artista. Y es que detrás de ese

Radicalmente Emancipado(s).
Cápsula 1: Agente de seguridad vídeo, 2 min 34 s, 2011.

gesto —generalmente considerado como un acto vandálico por el consenso social— puede incluso haber un respeto hacia el autor o una detallada noción de su trabajo. O, entrando en términos de experiencia y percepción estética e intelectual, una especie de (por llamarle de alguna manera) comunión profunda que reclama otro tempo, el tiempo interior de uso de la obra, más allá de su desechabilidad de consumo y sus dominios de salvaguarda.

Pero lo que nos interesa de estos hurtos tan particulares, y a diferencia de los golpes coordinados por bandas organizadas, es que son cometidos por espectadores, visitantes o individuos que forman un público (si es que podemos afirmar que tal grupo existe en este caso) que, en algún momento y por algún motivo concreto, pasan —por decirlo de alguna manera— a ser cómplices de la obra y deciden, como a quien le da un ataque o sigue un impulso inesperado, morderla un poquito. Y es que, por sí mismos, los objetos sustraídos, descontextualizados y lejos de su continente carecen de valor. No están cuantificados. Y, como se puede fácilmente deducir, es imposible revenderlos o traficar con ellos. O sea, que quedan al margen del tercer negocio ilegal más lucrativo del mundo.[2]

Así que uno podría tener sus elementos hurtados en un cajón. Y si alguien lo abriera, quizás en el mejor de los casos y dependiendo de cómo estuvieran guardados, podría llegar a imaginar que formarían parte de una particular constelación, de una íntima colección. Pero en el peor, esos elementos podrían terminar fácilmente en la basura.

Entendemos entonces que la relación metonímica que se establece entre consumidor y parte es esencial y vital. Y que, casi a modo de reliquia, nos quedamos con ese pedacito por la imposibilidad de adquirir la totalidad de la pieza. Quizás a través de ese mismo pedacito podamos, aunque de forma muy primaria, acariciar mejor todo el

momento vivido; comprendidos incluso el acto mismo del hurto y la desobediencia de unas normas tácitas.

Esa relación fetichista se diferencia con creces de las que se establecen con las reliquias —y los amuletos de otras religiones— debido a los poderes especiales que se les atribuyen. Y es que, justamente por eso, el culto a las reliquias ha sido desde los inicios un fenómeno de gran importancia social, económica y cultural. Hasta el punto de que han llegado a ser objeto de robos y falsificaciones; al igual que sucede con muchas obras de arte, aunque nunca pasaría con sus fragmentos.

Volviendo a las cuestiones de la relatividad del valor, podríamos pensar que pueda animar a la sustracción el que un espectador sepa que —una vez terminada la exposición— las obras de arte contemporáneo que la componen serán desmontadas, y sus elementos devueltos o puestos en circulación según su uso. También pueden ser impulsores de estos peculiares hurtos un arrebato, una pulsión fetichista, una voluntad de participar, un «he entendido lo que haces», una intención de dejar huella, una acción *prank*, un gesto irreverente frente a la estricta normativización del espacio expositivo, la intención de poner esa obra en circulación… en realidad podemos encontrar una gran diversidad de motivos, casi tantos como espectadores que practican esos gestos.

Pero tampoco hace falta que uno tenga una construcción teórica detrás de eso. Y es que es cierto que, a través de los rótulos, de las reglas que se supone que hay que adoptar, del asedio por las cámaras y los vigilantes, el visitante se convierte en algo así como un niño cuando le mandan callar, no acercarse demasiado a las obras, no tocar e incluso gesticular de una manera determinada. Y eso, estimula —en la mayoría de casos— al transgresor que hay dentro. Vamos, que devueltos a la infancia por

un rato, ¿cómo no vamos a pintar un bigote a la Gioconda, arrancar a correr por el Louvre o robar un puñado de pipas de porcelana?

En este caso está bien conocer que el museo en su nacimiento —durante el proyecto supuestamente democrático que supuso la Ilustración—, fue un instrumento de disciplina que, heredando los códigos de conducta de los salones parisinos del siglo XVIII, tenía la función de modificar las formas públicas para volverlas dóciles: «It would teach the young child to respect property and behave gently» (Cole, 1884: 356). Y es que el espacio expositivo —un lugar para ver y ser visto—, fue a la vez el sitio donde aprender cómo y qué mirar, así como para ser educado cívicamente. De este modo el pueblo —el público convertido a la vez en sujeto y objeto controlado por la mirada— nunca pudo hacerse visible al poder. Sin embargo, el poder se volvió visible al público y, por lo tanto, al pueblo.

Esas normas tácitas, surgidas en el Salón de la idea de que ver Arte era una acto privilegiado, sirvieron para tranquilizar los patrones bienestantes, alarmados por una interacción social sin precedentes entre personas de diferentes clases. Así, los códigos de conducta normalizados que nos ha legado el Salón se han mantenido con fuerza en las prácticas contemporáneas de los museos, a pesar de los intentos de muchos artistas, mediadores e incluso instituciones, que desde mediados del siglo XX vienen tratando de interrumpir e incluso acabar con este tipo de conducta formal y regularizada en las exposiciones.

También existen obras que recogen eso, y que de alguna manera más o menos ambigua entienden esa necesidad de llevarse algo. Así, ese gesto podría llegar a formar parte de la obra misma y ser aceptado por el artista como otro posible vínculo del espectador con su trabajo. Esto

Radicalmente Emancipado(s).

Cápsula 6: Testimonio 1, vídeo, 2 min 54 s, 2011.
Cápsula 12: Gustavo Abascal, vídeo, 4 min 31 s, 2013.

sucedió con Alfredo Jaar y su instalación *The Silence of Nduwayezu*: dejó «robar» las diapositivas que la componían tras los primeros casos de hurto.[3] La posición de Jaar está perfectamente expuesta en una carta donde él mismo comenta que explicó con detalle a los vigilantes de los recintos expositivos «que no lo estimularan, que no invitaran a la gente a tomar diapositivas. Pero que en el caso que alguien se estuviera llevando una, tampoco lo pararan; que hicieran como que no lo veían».

Según nos explica de forma anónima una chica —visitante habitual de museos y salas de arte que sustrajo una parte de la matrix de *Provisoria*[4] de Ria Verhaeghe—, pasa que, a veces, alguna obra tiene una fuerza más potente y que «como que te llama». Fue así como ella, aprovechando que las informadoras no estaba en salas y que no había cámaras apuntando a ese rincón, sintió esa pulsión de hacer suya la obra, para terminar extrayendo, no sin antes desunirlo de sus hilos conectores, uno de esos especiales *scrapbooks*.

Ella misma explica que, después de haber sido muy educadamente interpelada en recepción sobre lo que había hecho (la informadora de sala se percató del hueco y discretamente avisó a seguridad), empezó a pensar en el daño que estas pequeñas sustracciones podían causar en cuanto a la experiencia del resto de los visitantes con la obra. Así, de alguna manera, decidió autoemanciparse de sus propios impulsos y dejar de llevarse a casa fragmentos de obras. Otro anónimo, un artista relativamente joven que se quedó con un par de diapositivas de la instalación de Alfredo Jaar, expone que nunca hurtaría una parte de una obra que la desarticulara, al igual que nunca robaría una obra entera. Pero la chica anterior, de alguna manera, defiende que cuando uno se lleva diapositivas de una instalación constituida por un millón de copias, cada una

«El museo se convirtió en un lugar en el que los cuerpos, bajo constante vigilancia, eran rendidos dócilmente». (Eilean Hooper-Greenhill, 1989)

Plan Integral de Seguridad
Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

Día MARTES 24 AGOSTO 2010
SALA ESTE BAJA

067

Incidencia y nombre

*EN UNA DE LAS ANILLAS DE PORCELANA "HAY ALGUNA ARAÑITA TEJIENDO", HA TEJIDO UNA TELA-ARAÑA, CASI NO SE APRECIA, DEPENDE DEL ANGULO ....

de las víctimas a las que corresponde una diapositiva, desaparece de encima de la mesa.

Franco y Eva Mattes, también conocidos como los 0100101110101101.org, no tienen una visión muy ortodoxa del asunto. Entre 1995 y 1997 extrajeron pequeños elementos de obras pertenecientes, entre otros, a Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Jeff Koons o Claes Oldenburg para reunirlos en *Stolen Pieces*.[5] Ellos argumentan que las obras no son sagradas, ni tampoco reliquias. Y que, por lo tanto, son mucho más dinámicas de lo que uno pueda pensar. De esta forma, y recogiendo las teorías duchampianas de autoría y autenticidad, así como la idea de que «el espectador hace la obra», ellos pensaron que también la podrían cambiar, como si fuera a la vez una natural consecuencia del *collage* y del apropiacionismo.

Y es que es cierto que la idea de la apropiación y el hurto es intrínseca a la creación artística. Y, consecuentemente, también del espectador. Pero si ampliamos un poco más el centro de atención, observaremos que el

Mireia c. Saladrigues. *Mind Your Manners! #1*, 2011.

robo está en los mitos fundacionales de la cultura occidental: en el Génesis tenemos a Eva robando la manzana del árbol del bien y del mal; en la Antigua Grecia tenemos al titán Prometeo, que roba el fuego a los dioses para dárselo a los hombres… podría hacerse una extensa lista de los mitos de otras culturas que incluyen el robo (o el rapto) dentro de sus tramas.

Y por lo tanto, no nos tiene que extrañar que el museo, otra vez el decimonónico, nos haya sido presentado como un depósito de joyas, nuestra cueva del tesoro con un botín de objetos desplazados, reunidos, conquistados, robados y desenterrados aquí y allá, en los confines de cada imperio. Y también podría decirse que poco más son el resto, incluso aquellos que ya se han desprendido de la costra ornamental, los que muestran sobre blanco colecciones de magnates reunidas siempre en oscuras circunstancias.

La función del museo ha cambiado por completo. De ser el lugar en el que están presentes las cosas, el sedimento de aquello que llamamos cultura y que tiene valor, a justo lo contario: el lugar donde están las cosas que se están moviendo, que están participando de la transgresión y la transformación del mundo... O sea, que ahora vamos al museo a ver qué se está moviendo mientras que en el museo del siglo XIX se iba a ver aquello que ya se había fijado y escrito, aquello que ya no se cuestionaba.

En general, el espectador que es inquieto necesita reconocer algunas de aquellas conexiones, así como también saber de dónde procede todo eso para poder emitir un juicio o encontrarle un sentido; o sencillamente entender el hecho de tener que contemplar los trabajos de los otros cuando sabe que moralmente tiene derecho a tocarlos.

De modo que se podría llegar a pensar —siguiendo la imaginación romántica que especula sobre la posibilidad de seres hipersensibles, capaces de un *rapport*

especial con ciertas obras—, que el arte, a diferencia de cualquier otro producto, sufre robos, vandalismos, secuestros, destrozos, pintadas, guiños… como parte de un diálogo elevado. Pero nunca más lejos que eso, puesto que las obras de arte nunca existirán sin un relato añadido del cual todos, como espectadores, participamos y requerimos.

¿Y quién no ha sentido en algún momento —frente los mecanismos de deseo y revalorización que forman el marco, la urna de cristal y el museo en sí junto a su escenografía— la pulsión de llevarse un pedacito de arte a casa? ¿Y quién no ha sentido unas ganas repentinas y azarosas de cambiar ciertos objetos de sitio y alterar el orden visual establecido por el artista y la institución que lo acoge? En este punto, recuerdo una pieza expuesta en el MACBA ante la cual uno tenía que contener sus pulsiones infantiles so pena de ser arrestado por las autoridades de la sala. Se trataba de una bolsa transparente llena de agua colocada sobre el suelo. Mi acompañante y yo nos quedamos mirando aquella bolsa de agua, sujetando con fuerza las ganas de saltar encima y explotarla. Recuerdo también que el vigilante, ante nuestra concentrada mirada sobre la pieza y nuestros deseos expresados en voz alta —ya se sabe que en las enmudecidas salas de exposiciones cualquier comentario suena como un grito—, nos miró y dijo: «Es solo una bolsa llena de agua». Probablemente, si esa bolsa de agua hubiese estado colocada en cualquier otro lugar las ganas de hacerla estallar hubiesen sido considerablemente menores. Porque saltar encima de ella hubiese significado detonar, de paso, la jurisdicción artística.

Por lo tanto, si todos de alguna manera empatizamos con estos peculiares «ladrones de arte», ¿somos tan diferentes a ellos? ¿Y dónde están los límites de esa línea

tan fina que supone morder un poco del asunto como cómplice de la obra o delinquir?

El objetivo aquí no es el de culpar o criminalizar, sino el de entender que los trabajos ya no están cerrados en cajas y que las fronteras son permeables. Y deducir que el hecho de que se sustraigan algunos de sus elementos, en vez de afectar las obras afirma que ahora existen fuera de la dimensión del museo, y que circulan en nuestras redes de comunicación (más o menos públicas y más o menos sociales) en forma de millones de imágenes, descripciones, citas y conceptos.

Sin embargo, y aun aceptando que esta sería una forma más de consumir arte o de liberar la experiencia de la obra de la prisión que supone el museo (en algunos casos), muchos observadores y consumidores de cultura no pueden estar sistemáticamente al lado de los que sustraen; aunque escojan muy bien las piezas y no lo hagan en todas las exposiciones. Y es que **afirmar** que una pieza a la que se le fueran cambiando sus partes, aun sin estar a la vista de la gente, difícilmente ganaría valor con el tiempo. Cierto es que la pieza conceptualmente estaría allí, pero el aura de la pieza original, de la pieza que habría sumado tiempo, que habría sumado miradas y accidentes (como por ejemplo el *Gran vidrio* de Duchamp que se rompió durante un traslado y fue restaurado por el propio artista; la *Venus del espejo* de Velázquez que fue rajada por Mary Richardson, una sufragista militante británica de origen canadiense; la pieza *Standard Edition* de Rodney Graham que compila las obras completas de Freud y de las cuales desapareció un tomo y fue restituido con una compra en ebay…) carecería de valor.

De esta forma, a algunos consumidores (y al museo también, evidentemente) les interesa que, si alguien

practica ese juego, corra un riesgo y, que de alguna manera, tenga que cometer un gesto más bien delictivo.

Pero quizás, si el artista supiera que esa obra —contemporánea o no— ha generado tal emoción al espectador o tal *input* al espectador que ha tenido la necesidad de llevarse una pieza de su instalación, sería el artista más feliz del mundo.

Personalmente, creo que deberíamos olvidarnos un poco del deseo de la cultura como una forma de diferenciarse, y entenderla como un lugar desde el que investigar nuevos giros para poder llevar a cabo desplazamientos en el orden de lo sensible. Es decir que, si —según Pierre Bourdieu— el acceso a un museo acaba siendo fruto de una necesidad cultural y la apertura del museo a públicos diversos es, por lo tanto, artificiosa, ese museo —con su función primigenia de afirmar y preservar un dominio cultural determinado—, naturaliza la desigualdad entre necesidades culturales y desigualdades de tipo social y económico.

De modo que, teniendo en cuenta lo anterior y entendiendo que a nivel general hemos llegado a un punto en el que el sistema ha agotado su tiempo para continuar engañando a la gente, quizás necesitemos que el propio museo nos diera (o pudiéramos tomar) las herramientas para entender los códigos de su propio funcionamiento, y así crear espacios más dialógicos para activar sus recursos y no entretenernos o dejarnos entretener más.

Vista de la instalación *Radicalmente Emancipado(s), de Mireia c. Saladrigues* en el Museo Artium de Vitoria-Gasteiz, 2013. Al fondo, proyección de *Ten Minutes Older* (1978) de Herz Frank.

2 Según la ARCA (Association for Research into Crimes Against Art), el robo de arte y antigüedades es el tercer negocio ilegal más lucrativo del mundo, después del tráfico de armas y drogas.

3 Instalación conocida también como *El Silencio de Nduwayezu*, de 1997. Comienza por el recorrido de un texto iluminado de aproximadamente cinco metros de largo acerca del genocidio en Ruanda. Al entrar a un segundo espacio, se ve una enorme mesa de luz sobre la que se encuentran un millón de diapositivas. Examinándolas con unas lentes de aumento para visionarlas, se descubre que todas son idénticas y que corresponden a los ojos de Nduwayezu, un niño ruandés que fue testigo del asesinato de sus padres. Ese millón de diapositivas corresponde a la cantidad de vidas que en menos de cien días perecieron ante el genocidio de 1994, que la Comunidad Internacional no quiso ver ni, por tanto, intervenir.

4 *Provisoria* es un banco de imágenes alternativo, formado por unas 25 000 fotografías que se han ido acumulando a lo largo de 20 años y que se ordenan según unas cuantas palabras clave, colores, fechas y grupos, con el objeto de elaborar otra dimensión de las fotografías de los periódicos. Partiendo de estas fotos recopiladas en *Provisoria*, y junto a fotos y registros de su propia vida, Ria Verhaeghe crea nuevas piezas utilizando el *collage*, el dibujo, la pintura, la escultura, las diapositivas y el vídeo experimental.

5 Esta obra, no hecha pública hasta el 2010, consiste en una vitrina llena de minúsculas esquirlas arrancadas o desprendidas a la fuerza de significativas obras de arte en diferentes museos (por no decir los más seguros) de todo el mundo. El botín incluye, entre otros, la etiqueta del fabricante del acuario dentro del cual Jeff Koons hizo flotar sus pelotas de básquet en 1985; un cordel de corta longitud perteneciente a una escultura blanda de Claes Oldenburg; un goterón de plomo de una instalación de Joseph Beuys; un par de hilos de un Andy Warhol, y una minúscula pieza del orinal de Marcel Duchamp.

Referencias:

Berghe, Rene Alphonse van den (2012): *Erik el Belga. Por amor al arte: memorias del ladrón más famoso del mundo*, Planeta.

Brahim, Álex (2012): «Magnitud: el arte de orbitar al público», en el catálogo *Composición del lugar II: Audiencias Cardinales* (cat.), Barcelona: Espacio Cultural Caja Madrid.

Campbell, Karin (2011): *Su museo* (Texto de sala de la exposición individual en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró dentro del ciclo *The End Is Where We Start From (El fin es de donde partimos)*, septiembre de 2011).

Cavalucci, Fabio (2009): «Stolen pieces» en *Eva and Franco Mattes. 0100101110101101.org*, Charta Books, 52-55.

Cole, Sir Henry (1884): *Fifty Years of Public Work of Sr Henry çcole, K. C. B., Accounted for in his Deeds, Speeches and Writings* (2 vols), London: George Bell & Sons (citado en Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Londres y Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group, 1995).

Fernández Pan, Sonia (2011): *Radicalmente Emancipado(s) de Mireia c. Saladrigues*. Crítica de la exposición en Esnorquel, un experimento crítico, parcial e individual de submarinismo cultural 01.09.11
http://esnorquel.es/radicalmente-emancipados-de-mireia-saldrigues

Hispano, Andrés y Félix Pérez-Hita (2012): «Notas sobre el robo como diálogo con la obra de arte», en el catálogo *Composición del lugar II: Audiencias Cardinales* (cat.), Barcelona: Espacio Cultural Caja Madrid.

Cápsulas de vídeo de la primera exposición de *Radicalmente Emancipado(s)* en el Espacio Cultural Caja Madrid dentro del ciclo «Composición del lugar II: Audiencias Cardinales» comisariado por Álex Brahim.

NOTAS SOBRE EL ROTO Y MIGUEL BRIEVA

FÉLIX PÉREZ-HITA

No son necesariamente los mayores artistas, los maestros de la escultura griega y de las catedrales góticas, no son Leonardo da Vinci ni Miguel Ángel, ni Rubens ni Rembrandt, ni siquiera los manipuladores más activos de la influencia artística del público, como LeBrun o Van Dyck, los que alteran sus rasgos del modo más profundo y claro, sino los críticos de la sociedad como Brueghel, Callot, Hogarth, Goya, Millet y Daumier. En estos artistas, quienes efectúan la crítica social en el sentido de un ataque directo y manifiesto a un sistema social total o a clases aisladas, a determinadas instituciones o convenciones, vicios y abusos, a quienes importa exponer y ridiculizar prejuicios e injusticias particulares, quienes denuncian y juzgan, en estos artistas el esfuerzo por cambiar la sociedad es más claro y tiene más éxito que en obras que son, sobre todo, reflejo de ideologías ya hechas o vehículos de propaganda, esto es, que en realidad refuerzan lo socialmente existente o fomentan lo que se halla en construcción.

Arnold Hauser, *Sociología del arte.*

Si muere el arte será que lo habremos matado entre todos, aunque siga siempre renaciendo cierta vocación de juego libre y gratuito que guarde la semilla que lo haga revivir en otras circunstancias. Lo habremos matado dejándonos llevar por una mezcla extraña de tendencias objetivas desbocadas: la especulación dineraria, la mentira engalanada, el narcisismo ridículo, la pintura con truco, la escultura con marca de fábrica, la obsesión por lo novedoso que ya nace viejo y feo, la arquitectura entendida como logotipo turístico, la experimentación trivial y ajena al arte, sometida muchas veces a los nuevos juguetes que confunden el progreso tecnológico con el de las artes, cuya existencia es más que problemática... Como dice Agustín García Calvo (más vivo que nunca), tenemos la sensación de estar haciendo esto que llamamos arte entre las ruinas de lo que alguna vez pudo ser. La crítica cómplice de la mala teoría del arte, con toda su jerga y su celosa conciencia de

lo que se está haciendo, nos impide quizá hacer y gozar de verdad de lo que un día se llamó arte. Hace ya cincuenta años, Rafael Sánchez Ferlosio acababa un artículo diciendo: «No, no es que yo solicite –¡Dios me libre!– la crítica del crítico; pido, sí, en cambio, la ciencia crítica de los profanos, que es una con el vivir en la memoria, con el no renacer a cada paso en el limbo del olvido, y donde no hay roca segura que cimiente fama» (Sánchez Ferlosio, 1962). La ciencia y la valentía crítica de los profanos es lo que haría falta, y no la fe en las famas heredadas acríticamente y el embrutecimiento sistemático del público de arte, que anda acojonado por los tamaños y precios de las obras, por el lujo y las cifras que se mueven en esos mundos; o simplemente apremiado por la supervivencia, acosado por el miedo a adoptar posturas críticas que pudieran empujarle a la ruina. «¡Hay que ir con los tiempos!», se dice a sí mismo; y mientras tanto «se aburre sin darse cuenta», como cantaba Brassens.

Miguel Brieva y El Roto contribuyen como pocos a desenmascarar no solo los mecanismos impuestos al arte por el Poder y sus masas de seguidores, sino también otras tendencias generales hacia la catástrofe. En una sociedad que promete premios a quien se adapta y castigos a quien la somete a análisis crítico, hemos de agradecer que haya algunos artistas satíricos insobornables a los que les ha ido medianamente bien, es decir, que han sabido colarse en el mercado sin prostituirse y han conseguido un público creciente, que ya no dejará que caigan en el olvido. Sin duda hay placer en el descubrimiento a través de sus dibujos de las mil miserias y estupideces que nos gobiernan, placer de la vista y la inteligencia, aunque sea sobre un fondo de tristeza. Si José Gutiérrez Solana sentía predilección por ciertos temas y por cierta España, a estos dibujantes-pensadores nada de lo humano les es ajeno y en eso tienen algo de filósofos. Intentan despertarnos de la anestesia programada que casi impide ya que nos escandalicemos de cosas aberrantes. Brieva ha declarado que algunas de sus viñetas más desbarradas se han hecho realidad, o incluso han superado su diagnóstico, al poco de haberlas él dibujado. Las que exponemos aquí, referidas al arte, son buen ejemplo de ello. El mundo moral y el artístico se nos aparecen

Certamen de arte (Miguel Brieva)

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

«El burgués posa como un organismo en continuo movimiento, capaz de absorber a la sociedad entera, asimilándola a su propio nivel cultural y moral». (Antonio Gramsci, 1971)

Día 03-03-12
SALA NORTE

Incidencia y nombre

Visitante manipula la camara mortuoria (abre la puerta).

como engendros dementes, grotescos, «pasaos» de vueltas; la burbuja artística de la mano de la burbuja inmobiliaria. Como decía Andrés Rábago en una entrevista reciente:

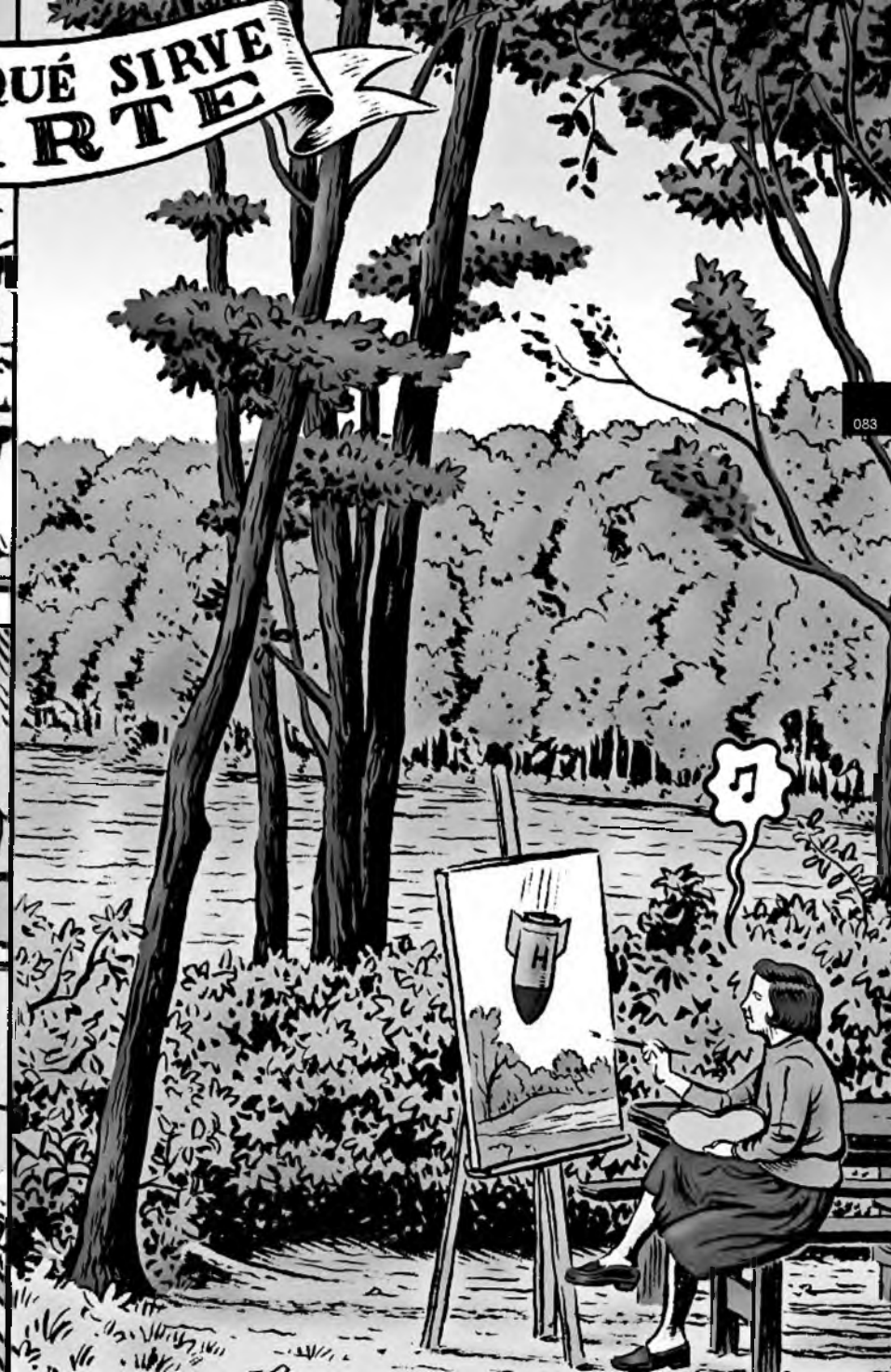
> Hay una cierta hipertrofia en el arte moderno. Yo pienso que también tiene que ver con los enormes contenedores donde se montan exposiciones, que requieren grandes bibelots o grandes objetos para llenar todo ese espacio. Quizás para ocultar un gran vacío también. Muchas veces te das cuenta de que estas cosas tan grandes están vacías, no hay nada detrás. (Rábago, 2012)

Una verdad de Perogrullo que no se cansa de repetir la sociología: no todo es posible en cualquier momento y lo que es posible no puede hacerlo cualquiera. El Roto y Brieva son los constructores de un corpus inmenso que, felizmente, todavía ha de crecer mucho. Creadores –cada uno a su manera– de una gran comedia humana habitada por una población no individual, sino colectiva, aunque muchas veces estereotipada; sátiras y alegorías modernas con animales, cosas y personajes cotidianos, pero nunca (o casi nunca) con caras o nombres conocidos. «Es verdad que hay una especie de tipologías en las clases sociales, en los diferentes estratos de la sociedad. En el dibujo de El Roto hay una mayor determinación

de los personajes y, en cambio, en la pintura (de Rábago) son mucho más abstractos, son arquetipos» (Rábago, 2012). El destino natural de la obra de El Roto o de Miguel Brieva está en el papel impreso: periódicos, revistas, *fanzines*, libros o catálogos. El Roto se entrega cada día en las páginas del periódico al monstruo del público, al lector que busca informarse de la actualidad. En su obra, sin embargo, hay una voluntad declarada de perdurar, lo que conlleva, dice, ciertas normas: «Una es que el lenguaje que utilizo no sea demasiado la moda del momento. Aunque nada es de duración infinita y todas estas cosas acaban desapareciendo. Quizá lo más duradero sea el grafito, ese lápiz, que es casi eterno porque no deja de ser más que carbón» (Rábago, 2012). Hacer las mínimas concesiones a su propia época, y menos aún a la estupidez ambiente de cada momento o lugar. Cabe relacionar esto con sus votos de austeridad y de modestia, con cierto orgullo de ser modesto, como decía Juan de Mairena. Rábago dice sentir predilección por los pintores primitivos, previos al auge de la firma personal que comienza en el Renacimiento. No por ello El Roto deja de ser un artista de su tiempo, moderno, tanto plásticamente como en el sentido, quizá más difícil, de que denuncia las formas más progresadas del engaño, apunta con verdad, despiadadamente, a las mentiras del poder contemporáneo, y sus conexiones y parecidos con formas más arcaicas. «La sátira no dice nada que no esté ya ahí. En el fondo, los lenguajes que utilizan la tele y los demás medios son muy simples. También, por lo general, las mentiras son estúpidas. Cuando son muy inteligentes es cuando nos creemos que son verdades. La gran cuestión es si no es una mentira muy inteligente este mundo real» (Rábago en Pérez-Hita, 2003).

Hay una precisión en las figuras, un peso que solo puede conseguirse mediante el atento estudio y asimilación de la historia de la pintura y del dibujo: «Es esencial contemplar las obras originales, no reproducidas. Eso también ocurre con el propio dibujo: ver un original y ver una reproducción no es lo mismo. Cuando ves un buen cuadro, la presencia del artista todavía está ahí, notas su vibración, cómo lo hizo. Hay algo que se mantiene ahí de su presencia física» (Rábago, 2012). Rábago deplora la decadencia de la enseñanza del dibujo en las escuelas. Hubo

PARA QUÉ SIRVE EL ARTE

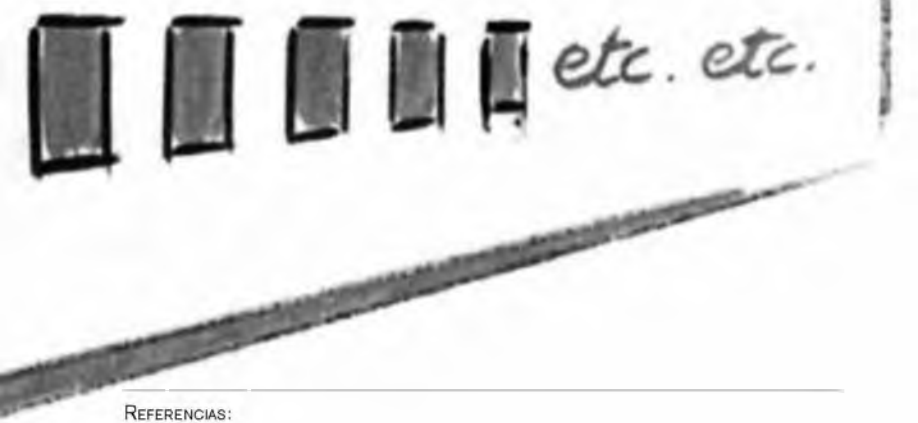


un tiempo en que mucha gente dibujaba en los museos o al aire libre, por puro placer; hoy, en los que lo permiten, muchos van con su cámara fotográfica o de vídeo, o su teléfono multiusos. El dibujo suponía cierta aprehensión pausada de las cosas por el espíritu, la obligación de pararse un rato delante de la obra o la cosa para mirarla con detenimiento, repasarla con la mirada, pensarla con las manos, con las manos del cerebro. Las cámaras fotográficas suponen un modo de apropiación instantánea, más trivial y falsa que la que consistía en el esfuerzo de dibujar una copia o un apunte de las obras a las que

Siempre lo mismo, etc. (Andrés Rábago, El Roto)

queríamos dedicar más atención. No vale la excusa de que se guarda la imagen fotográfica para posponer su «lectura», porque ¿para qué vamos a los museos entonces?

Se diría que el espíritu objetivo del mundo se ha contagiado de la mirada cínica del tecnócrata y de la estupidez pragmática del director de telediarios. Padecemos el fenómeno de la historificación inmediata de la actualidad (y hasta del futuro, a veces), la maldición del Hombre poseído por una idea y una imagen de sí mismo, del Hombre y la Humanidad como ideología y de la Cultura como patrimonio. Negra miseria espiritual globalizada de la que El Roto y Miguel Brieva son los mejores y más despiertos testimonios gráficos.



REFERENCIAS:

PÉREZ-HITA, Félix (2003): «Entrevista a El Roto», *La Vanguardia - Cultura/s,* 26 de febrero.

RÁBAGO, Andrés (2012): Entrevista realizada por Félix Pérez Hita en junio de 2012 para la exposición antológica de su obra en la Tecla Sala de l'Hospitalet del Llobregat, Barcelona, titulada: *El Roto, OPS, Rábago: Un viatge de mil dimonis i un parell d'àngels (Un viaje de mil demonios y un par de ángeles)*. Algunos fragmentos están publicados en:
http://felixph.blogspot.com.es/2012/05/martin-parr-y-el-roto.html

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1962): «Contribución al centenario de Lope de Vega», *ABC,* julio.

UN TIGRE EN JAULA (UN PASEO POR LA REALIDAD REFLEXIVA BASTANTE *LOOP* DE UN ARTISTA DE LA EXPO NADA APESADUMBRADO Y DEPENDE DE CÓMO LO MIRES, QUEJICA)

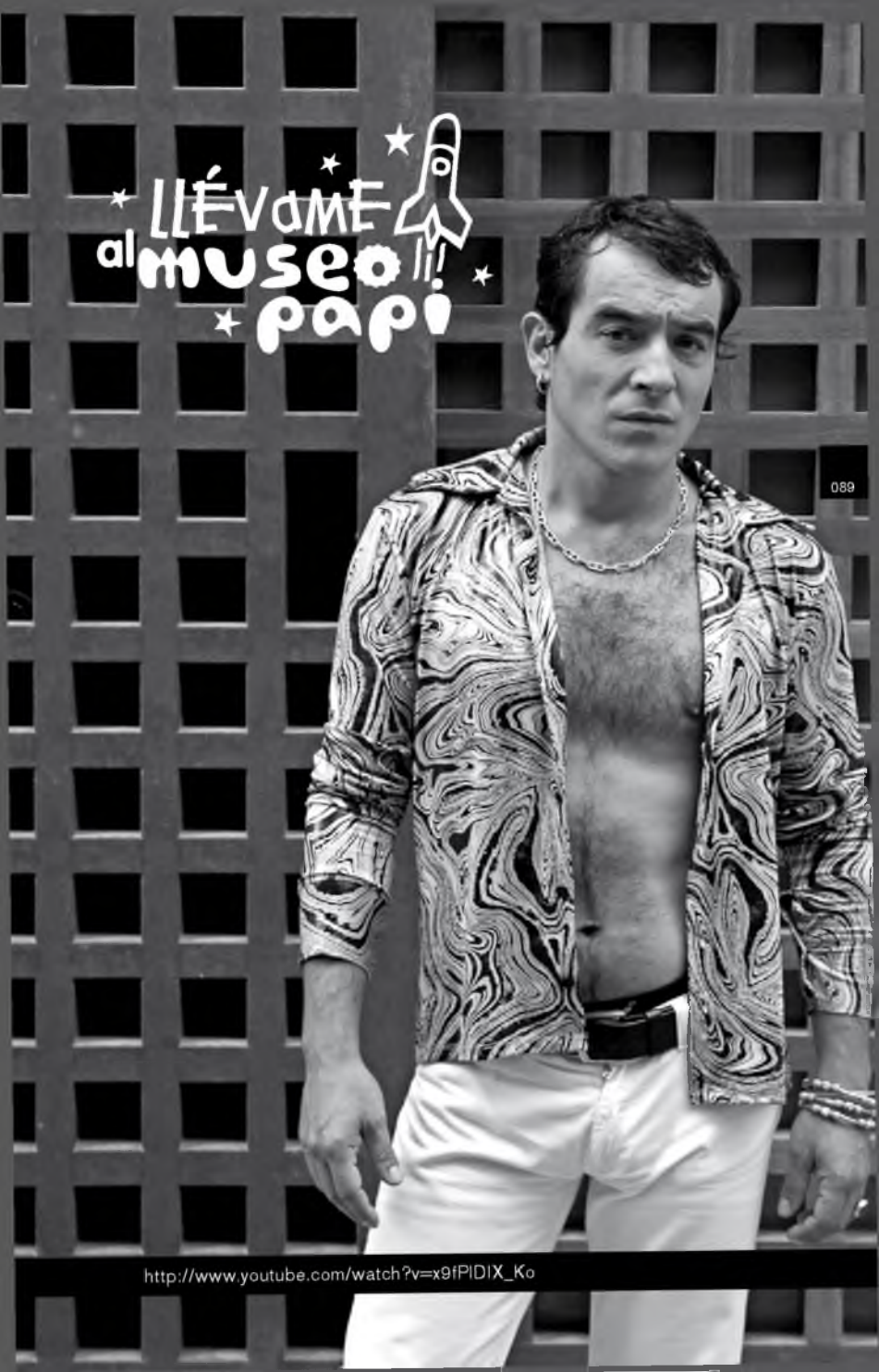
GUILLERMO TRUJILLANO

Hoy, 4 de marzo de 2013, la esencia parece que se sirve en el frasco pequeño de un *twitt*. Y las exposiciones, como un denso jarabe de arce, se sirven en bañera. Entre cuidados y algodones maceran las colecciones en los sótanos. El vino se pica. Los comisarios se visten de Google para indicarnos lo más relevante de esta temporada. La pereza contemporánea se convierte en *trending topic*. El resultado final es el eco, una reverberación en la vacía *white cube*. Me pregunto ¿quién va a leerse este libro?, ¿qué espera aprender?, ¿qué disfrutar?, ¿qué polemizar?, ¿quiénes somos los que nos vamos a cruzar con este trocito de mundo elaborado en este último año y pico? Tanta necesidad de explicar. Tanto ladrido y tan pocos mordiscos.

¿Por qué no voy al museo? A algunos nos da pereza atender a determinadas pajas mentales en pedestal (más, cuando ya nos hemos tragado unas cuantas extensas y bien iluminadas). Encerrando en unos muros los ejemplos de algunos incapaces o profesionales, trepas o buenos currículums, hacemos cátedra. O cánon. Pero la gente no hace caso, no tiene por qué hacerlo: deambula, pasea, pasa el domingo, peca. Las marcianadas se las comen mejor en el cine con palomitas. ¿Ellos se lo pierden?

El tiempo libre de la gente es el tesoro preciado que alimenta al museo. Son unos pocos ratos libres de una gran mayoría contra casi todo el tiempo de unos profesionales (que algunos llaman elite) los que le dan sentido. Estar (de churro) o estudiar. Mi intuición le manda *whatsapps* al animal que llevo dentro (quizá un alien) transmitiéndole lo poco que hay que rascar en esas nuevas y pulcras iglesias de turística fe contemporánea, arrodillados para el deleite. Las estrellas, entonces, son como de Michelín. Enfurecidos entraron en el templo y echaron a los mercaderes.

Hay unos bellos tigres contracturados en el zoo. Animalazos diseñados para la libertad en la vitrina. No voy al zoo, no voy al museo. Me puedes llamar inculto. No me importa, soy artista y me quedan dos vidas. Para disfrutar del arte contemporáneo lo que tengo que disfrutar es de la vida. A ver cuándo me viene algún colega saltando por las aceras gritando: **¡¡¡TÍO TIENES QUE VENIRTE A LA EXPO QUE LA VAS A FLIPAR!!!**. Sabio es no necesitar, no obstante. Y ostracismos, pocos.



http://www.youtube.com/watch?v=x9fPIDIX_Ko

Art
lum

Siendo artista como soy: ¿Cuánto tiempo anual dedico a pensar en ir a una expo o evento en un museo? Quizá una hora anual. ¿Cuánto tiempo me paso en una expo? (Si voy de viaje igual voy a algún museo + algún evento en Barcelona): 3 horas anuales. ¿Cuánto tiempo oigo al 95% de mis amistades, entre las que incluyo a muchos artistas y derivados, hablar de alguna expo en un museo? 1 hora anual.

En definitiva. es mucho esfuerzo. Son miles de espermatozoides perdidos en la aséptica caja blanca para concebir una obra de arte «in vitro» que merezca la pena, para que luego, además, la «disfruten» tres. No digo que no exista un arte que preñe, todo lo contrario: abunda por ahí. Se trata de cómo mirar, dónde buscarlo y descodificarlo rápidamente. Ingerirlo al vuelo (son los tiempos) y quedar literalmente atrapado (no encerrado). Porque hay cosas que nos atrapan, así de sencillo. Pesadillas y amores. De todo. En los museos, no obstante, lo intentan (sic), intentan educarnos, mostrar nuevos procesos, ser un muestrario de diversidades de lo mejorcito... no lo tengo bien claro... el problema es ese cierto y habitual regusto onanista de semen perdido, de ganas encerradas, de intentos baldíos y a menudo caros que acabo percibiendo. Un tigre en jaula.

HAY QUE DARLE LA VUELTA AL MUSEO

Me dirán: pero... ¿qué es lo que quieres, hijo mío?, ¿qué es lo que quieres?, ¿qué planteas? Mirarnos a la cara y analizarnos. Mirarnos a la cara y plantearnos ¿qué museo?, ¿para cuántos museo?, ¿cómo museo?, ¿cuánta pasta museo?, ¿cuántas cosas que tirar abajo que no son museo y qué hacemos para empujar: museo? Romper algo. Cambiar los muebles de sitio. Lo mismo de siempre: aire (al menos un manguerazo). Nada nuevo.

Y aquí estamos con *No tocar, por favor*. Una expo más con todos sus rollos. Otra expo más con 6 artistas poniendo en jaque al mundillo del arte. El año y pico de trabajo que conlleva esta expo queda reflejado auditivamente en una cinta a través del eco de una palmada en sala: ¡¡PLASHX!! ¿Hay alguien ahí?, pero... ¿qué haces aquí adentro?, ¿a qué has venido?, son preguntas que me asaltan. Estoy de paseo, tenía tiempo y me he metido a ver esto... que ¿qué me parece?... bien... bueno... había alguna cosa que estaba curiosa, unas proyecciones, fotos... mi primo no ha venido. Está cagándose en Satán con los hijos de puta que no le pagan. Son sensaciones. *Sensations*.

El museo tiene que lidiar con su potencial público que no hay manera de controlar. Barquita en los mares enfurecidos. Y con el fútbol, la tele, la juerga. Es poca o ninguna tontería. Si hay algo interesante igual me acerco al Artium... ¿qué es interesante?, ¿gente contando sus pajaradas?, ¿es realmente necesario? Antes era revolucionario añadir la palabra URGENTE a necesario. Ahora la urgencia se diluye. Parece la humedad que queda en las paredes. Y salta la pintura.

Que se absorba el arte en la calle, en casa, como el flamenco y la *trikitrixa*. Viento y agua. Aquel Oteiza y su hombre del crómlech que sigue vivo, cambiante, y que ahí está, en la misma plaza del Artium, el mirador tatuado mirándonos, intervenido como un canto de río por el agua, sin aristas (y casi ni artistas), por el hacer.

Plan Integral de Seguridad

Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM

PARTE DE INCIDENCIAS

Día
SALA SUR 12 de mayo - 2012

Incidencia y nombre	
- EN EL "ESTADO 3" UN HOMBRE ATRAVIESA LA LÍNEA NEGRA DEL SUELO PARA SEÑALAR ALGO SOBRE EL LIENZO CON UN TROZO DE PAPEL (CREO QUE SIN LLEGAR A TOCARLO) POR LA ZONA DE LA MADRE CON EL HIJO.	A 093

Mirador mirando de Jorge Oteiza.

Una caja.
El espacio de esa caja.
El choque con la plaza.
Un mirador mirando esquinas (o diputaciones) sin otro remedio.
Y los niños, las madres, la pintan.
Y los enamorados se sientan al sol del atardecer,
justo el ratito que tarde el equipo de seguridad del centro en echarles...
No tocar por favor.
Oteiza.
El estilo fluido de ser y resolver,
inmediato y cambiante.
Usar u obviar.

CHILLIDA
RULEZ

Mis pretensiones son sencillas y parten del sentido común de las abuelas que los orientales denominan *feng shui*, o sea, de observar lo que nos rodea, su movimiento y condición, intentando darle un orden a los acontecimientos y funcionar en base a ello. Si se pinta en la escultura de Oteiza es porque en Euskadi y demás mundo se pintan las cosas lisas de la calle. Porque es calle. Y me siento en la escultura de Oteiza porque hace sol, es invierno y se está muy bien en ella, justo en el espacio íntimo y vacío que me protege de la plaza, en su interior de escala humana. Entonces el mirador mirando, de tanto escuchar, se hace fuerte y nos habla.

Lo normal (bajito por eso).

«Las relaciones de fuerza determinan el modo de imposición característico de una Acción Pedagógica, como sistema de los medios necesarios para la imposición de una arbitrariedad cultural y para el encubrimiento de la arbitrariedad de esta imposición». (Pierre Bourdieu, 1977)

"XXX"

SANDRA AMUTXASTEGI, PAU FIGUERES, OIER GIL, ARTURO *FITO* RODRÍGUEZ

0. Intro. (La incidencia como título)

El título del texto: «XXX» alude a la necesidad de mantener en el anonimato piezas, autores y personas que protagonizan el libro de incidencias del museo, documento que se sitúa en el punto de partida de nuestro trabajo.

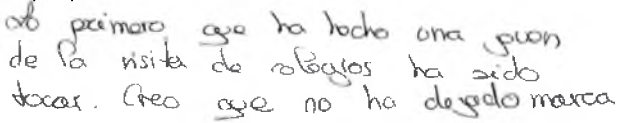
El hecho de no poder tocar estas identidades nos marca el primer límite, la primera línea roja. Con el tiempo nuestro trabajo adquiere así la forma de un dibujo, un esquema realizado con líneas rojas a través del cual iremos conociendo la categoría institucional del museo. Todo proyecto expositivo es de algún modo una exploración de este mapa. Esta excursión que nos ocupa estará, además, sometida a diferentes tensiones; el trabajo colectivo sigue planteando cortocircuitos tanto en sus procesos internos de creación como en el ámbito general de la producción

cultural; las jerarquías en el mundo del arte siguen siendo algo consustancial a su sistema de relaciones; y finalmente se hace imposible separar «jerarquía» de «institución» e «institución» de «museo». Las denominadas mediaciones (necesarias unas e insustanciales otras), son también elementos constitutivos de lo institucional, pero el equilibrio se deshizo hace ya tiempo a favor de la multiplicación insustancial de lo institucional allí donde no se quiere hacer política. En medio de todo este panorama, el proceso creativo se revuelve buscando la posibilidad de transgresión pero cumpliendo al mismo tiempo con un guión ya conocido: el de una «crítica institucional» sometida a un estilo que lleva esa misma denominación.

1. Incidencias e indecencias (La incidencia como texto)

El modo en que está escrito este especial registro, su forma y su estilo, se mueve entre la descripción fría, distante, y la subjetividad contenida de la mirada vigilante. La articulación de estas incidencias como texto, la secuencia inconexa de todos estos sucesos es como una letanía extraña en la que se acumulan sobresaltos, fenómenos inexplicables, gamberradas, descubrimientos y sospechas...; y, sin embargo, es lo sensible lo que sobrevuela todo este normativizado relato. La disciplina es un terreno especialmente sensible a la sensibilidad. Las actitudes que se apartan de lo normal, el hecho de portar ciertos objetos, maneras de estar, de vestir, de decir, tocar algo levemente o incluso el simple amago de tocar..., todo opera en los límites de la sensibilidad. El espacio disciplinario del museo es como un acelerador de sensibilidades, es una latencia, como si el aura de la obra de arte se hubiera desplazado en algún momento hasta invadir el espacio que la acoge, hasta invadir su contenedor. Como un gas que se amolda al espacio en el que ha sido liberado, la sensibilidad se roza con la disciplina. Una simple chispa será suficiente para que todo salte por los aires, para que el orden se vea alterado en forma de incidente.

05/10/2010



Toda la oprimida y comprimida descripción de estos sucesos dice mucho del emisor y del lugar desde el que habla. En su relato, el relator se delata y se relata.

Pensamos en la persona que escribe, en la obligación y en la urgencia con la que da cuenta de todos estos sucesos; el texto nos descubre un dispositivo de control, una mecánica, un lenguaje propio que aspira a ser técnico y que reclama autoridad. Un lenguaje en el que va inscrito el protocolo, la jerarquía y las competencias de cada uno de los participantes. El texto viajará por las entrañas de la institución y hará uso de una norma común que venga a engrasar sus mecanismos.

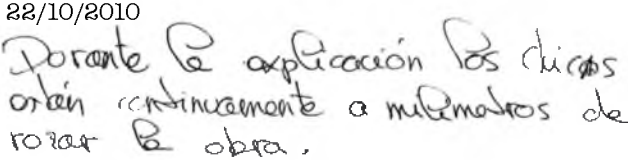
Parece no haber personas detrás de estos textos y, sin embargo, es lo que más nos llama la atención, su autoría. Es una autoría difusa que tiene lugar entre la figura del escritor y la del escribiente. Se escribe lo que dicta el deber, se escribe por defecto, se transcriben las acciones fuera de la norma, y las apreciaciones personales quedan inscritas entre líneas, con giros que pasan inadvertidos. Hasta que pasan a ser delatores.

23/04/2009

Un chaval de un grupo escolar se choca contra una obra de xxx en la sala sur y está a punto de tirarla si no fuese porque la educadora la coge en el último momento. El grupo en general parece problemático.

Intentamos saber cómo desaparece todo rastro de personalidad de estos textos ¿Cómo funciona el mecanismo por el cual se produce esa evacuación de la subjetividad? ¿Cómo se adquiere esa distancia? ¿Cómo se enseña a escribir así? ¿Cómo se aprende? ¿Por qué resulta ser un aprendizaje fallido?

22/10/2010



14/12/2010

* Hay un [illegible] sentado en el sofá.

2. Versión fría y distante (La incidencia como relato)

Una primera lectura de las situaciones que describe el documento de incidencias provoca ya todo un cúmulo de preguntas, de imágenes, pero también de dudas. Tras el texto, resuena siempre una voz.

(Recordamos la voz profunda de Vito Aconcci en *The Red Tapes* o la voz en *Not I Whitelaw*, o la obra de Samuel Beckett versionada para TV, entre otras muchas...).

Una voz que resuena lo llena todo.

31/03/2009

Un visitante golpea con el pie una de las piezas de terracotta de la exposición de xxx y la tira al suelo, la coloca él mismo en su sitio. Ante la posibilidad de que esté dañada la obra y de que el golpe haya sido intencionado la auxiliar de sala le dice al visitante que va a pedir al vigilante que le tome los datos, entonces éste sale rápidamente de la sala pero le paramos en el vestíbulo un vigilante y yo explicándole que el seguro se hace cargo de los daños que se puedan ocasionar en la piezas. Aún así responde con mucha agresividad y se marcha del museo.

La locución que hemos planteado (y que debemos a la colaboración de Martín Llade) es un eco que habíamos percibido en aquella primera lectura del libro de incidencias, quizá por la autoría difusa del propio texto. Finalmente, la voz ha cobrado una presencia especial en esta propuesta porque se trata de un escrito administrativo, oficinesco, que no deja lugar para el énfasis o la entonación. Hay poco que extraer del texto en cuanto a la expresión, pero precisamente por ello no podemos perder la oportunidad de intentar poner en cuestión este relato desde su propia evidencia. No hay nada que añadir, ni es preciso interpretar nada. La voz abre y cierra todo. No hay lugar a la réplica. Por eso la locución es fría y distante, porque nos habla de cómo la máquina disciplinaria transforma al observador en máquina. Los matices de la locución solo están disponibles para las apreciaciones personales, subjetivas (y anónimas) que en contadas ocasiones aparecen en estas incidencias. La voz convertirá un texto pausado y extraño en todo un relato. Esa es su gran fuerza, convertir un informe en una narración. No parece que esta voz nos hable del Museo, y sin embargo nos lo describe a la perfección desde un lugar que nunca hubiéramos imaginado.

26/08/2010

- Han sacado una foto con flash, a pesar de saber que no se podía

19/05/2012

- En el tablero del juego de Empatía de XXX han escrito a lápiz "mierda"

3. Acción (La incidencia como performance)

Las incidencias registradas, la catalogación de los sucesos como «listado de incidencias» tiene el carácter de una partitura. Muchas de las prácticas performáticas hacen uso de un guión o de una partitura abierta, de modo que la improvisación tome rango de acontecimiento para acompañar el rumbo establecido o para encontrar el desbordamiento de lo prefijado.

Nuestra propuesta toma como ejes principales la idea de acción y de recreación a partir del documento «histórico de incidencias». Hemos reconstruido algunos de estos incidentes en el intento de marcar un recorrido, una suerte de «visita guiada» por estas situaciones. Hemos encontrado en las incidencias una partitura genial. La idea de *reenactment* es la que más se aproxima a nuestro intento. Reconstrucción de las incidencias; recreación del incidente. Claire Bishop, en su texto *Performance delegada: subcontratar la autenticidad*, hace referencia a estas prácticas y habla de la monitorización de la acción, de un distanciamiento que hemos aplicado a nuestro proyecto.

09/11/2004

Se observa que un visitante entra al museo con un puñal. Lo lleva a la vista. Se pide que lo deposite en consignas mientras hace la visita, y se le vigila discretamente.

07/12/2010

- Una mujer cambia de dirección todas las flechas del tablón que indica cómo ir a la iniciativa (las vuelve a colocar bien).

12/05/2012

- EN EL XXX UN HOMBRE ATRAVIESA VIESA LA LÍNEA NEGRA DEL SUELO PARA SEÑALAR ALGO SOBRE EL LIENZO CON UN TROZO DE PAPEL (CREO QUE SIN LLEGAR A TOCARLO)

Las recreaciones de los sucesos que tienen lugar en el Museo vienen a poner de manifiesto la tensión que se genera entre el accidente (en el museo pasan cosas) y el incidente (tiene consecuencias), cuando todo ello sucede en un espacio tan significativo (en el museo

todo se transforma). Esta fricción crea ficción. La realidad catalogada como incidente y el incidente reinterpretado como ficción activan la confusión de todas estas circunstancias y las reincorporan al espacio «codificado» del museo, convertido en un espacio de representación.

Douglas Crimp en su texto *En las ruinas del museo* se refiere a la novela de *Flaubert Bouvard et Pécuchet* cuando habla de la mezcla de contradicciones caóticas separadas de la realidad en que se convierte el conocimiento. De igual modo, y puesto que todas estas incidencias quieren ser categorizadas e inventariadas en el ámbito de la institución museística, vemos este tipo de documentos como un posible acercamiento a la especificidad del conocimiento artístico, un conocimiento que se nutre de modo especial de las contradicciones que surgen entre la realidad y la ficción, entre la catalogación y el caos.

El «histórico de incidencias» se convierte así en un documento artístico que incorpora la vida cotidiana al espacio del Museo. Quizá no hagan falta más alardes de programación para sacar el arte a la calle, y valga con incorporar la calle, la gente y el inventario de sus accidentes al ámbito del arte y del museo. Quizá el documento de las incidencias pueda ser la puerta principal de esa conexión que tanto se ansía últimamente.

4. Texturas (La incidencia como imagen)

El circuito cerrado de televisión, las cámaras de vigilancia del recinto del museo, son una fuente inagotable de imágenes, un continuo flujo de información que no ha pasado desapercibido para los artistas. Son muchos los ejemplos de obras artísticas que han tomado como material de trabajo este tipo documentos visuales.

Las imágenes que produce una cámara de vigilancia tienen una definición y una textura especial, además de una peculiar pregnancia; son definitivamente reconocibles en sus características.

26/01/2005

Una persona de aspecto y comportamiento extraño accede a la sala sur tras pagar la entrada, coloca su entrada en una pieza de xxx y a continuación sale del museo.

Las cámaras de vigilancia tienen el cometido de controlar un espacio concreto, pero también de conocer nuestros hábitos, nuestros tics, incluso nuestros deseos o intenciones en ese espacio. La cualidad de sus imágenes, de su textura, de su emplazamiento así como del tipo de plano que proporcionan, desatan una curiosidad que convierte a la persona observada en personaje por efecto de la mirada «ficcionante» del observador. De algún modo, ejercemos un poder sobre el personaje

que hemos creado imaginando por un momento su vida, su procedencia..., porque somos curiosos por naturaleza. Pero a veces pensamos más allá, deseando desenlaces o presumiendo lo que no ha sucedido, y este pensamiento es más complejo, más elaborado, ha sido educado.

Paul Virilio en su ensayo *Candorosa cámara* se refiere al establecimiento de un «pancinema permanente», un continuo de imágenes que provoca la conversión de nuestros actos habituales en actos de cine.

Es difícil separar la ficción de nuestra mirada sobre estas imágenes; resulta fácil conducir la mirada hacia la ficción. El control sobre las imágenes de los demás puede darse con un leve desplazamiento, con un simple corte, obviando unos pocos *frames*...

08/08/2007

Se acompaña a salir del museo a tres personas (¿indios, pakistaníes?) que hacen cosas raras: se apuntan a la visita guiada y luego no hacen la visita, dejan sus datos para subir a la biblioteca pero no hacen uso de ella, pasan de sala a sala rápidamente sin interesarse por las obra y finalmente intentan salir por el acceso de oficinas, momento en el que se les acompaña a salir por el edificio 1.

Las imágenes que proporcionan estas cámaras de vigilancia constituyen el reporte audiovisual de las incidencias del Museo. Trabajar con estas imágenes es trabajar con su nervio óptico. Al acceder a su maquinaria de control visual, a su sistema panóptico, estamos operando en su retina. Hemos operado con anestésica creatividad, de manera aparentemente inocua en este órgano. Al grabar nuestras propias imágenes desde la sala de control de vigilancia, estamos aplicando un *by pass* entre el cerebro visual del Museo y la pantalla pública de la sala de exposición. Salta la alarma, el peligro de infección es alto. Lo público y lo privado pueden mezclarse indeseadamente para la institución.

Pronto se descubre que hemos trabajado con la mirada ficcionante; hemos tomado la incidencia como una «acción delegada», como una performance inducida, como ficción. Todo el sistema recupera entonces las constantes vitales. Está fuera de peligro.

19/08/2010

Un visitante pasa una hoja de la obra de xxx, el cuaderno de la derecha.

5. Dos pantallas, mil pantallas (La incidencia como soporte)

Dos pantallas, dos proyecciones para hacer visible el conflicto entre la subjetividad y la objetividad. Imágenes de vigilancia de sala y vigilancia de los vigilantes de sala. Las imágenes de las cámaras de vigilancia entran en relación con las imágenes del seguimiento documental de lxs asistentes de sala y de lxs vigilantes del Museo, de sus rutinas diarias. Las dos proyecciones hacen bisagra, se rozan. Blanco y negro por un lado. Color por otro. Aunque son independientes, se pliegan, se juntan y se alejan. El mismo audio para ambas: el relato de las incidencias. Por un lado las acciones vistas a través de las cámaras de vigilancia llevan pegado el relato del vigilante. Por otro lado, lxs trabajadorxs del Museo se convierten en el objeto de nuestra vigilancia. Todo encuentra cierto sentido en el salto que hace la mirada de una a otra pantalla. Pero el sentido que todo esto pueda tener escapa ya a nuestra capacidad de vigilancia.

08/09/2004

Una mujer indigente se niega a dejar una bolsa grande de ropa en la consigna. Ante nuestra negativa de que pueda acceder al museo con un bulto tan grande, la señora decide ponerse toda la ropa que llevaba en la bolsa. Se le permite entrar aunque es vigilada constantemente.

20/12/2008

Se encuentran en el suelo varias piezas de la obra de xxx que han sido desmontadas por un visitante. Se para la instalación y se cierra al público.

Vigilamos al vigilante mientras que somos vigilados por sus cámaras. Conseguimos saltar el eje de la subjetividad, nos escondemos bajo la equidistancia de la objetividad y dejamos que su tensa relación acabe siendo el lugar del espectador.

13/03/2012

Una chica que dice ir a la biblioteca se cuela en la sala este alta y acaba en la zona de las secretarias pidiendo trabajo.

Agradecimientos:

Martín Llade, Gustavo Abascal, Josune Rodríguez, Universidad del País Vasco UPV, Facultad de Bellas Artes , Arte y Tecnología

SOBRE EL ARTE SECRETO Y NO INTENCIONAL DEL TAPADO DE GRAFFITI

FÉLIX PÉREZ-HITA

SI JEAN DUBUFFET HABLABA DE «EL HOMBRE DE LA CALLE ANTE la obra de arte», en este caso de los *graffiti* cubiertos (como en el de los *décollages* no intencionales) se podría hablar de «el hombre de arte ante la obra de la calle». Ya somos muchos (las masas de cultos) los que hemos visto cientos o miles de obras de arte moderno, en vivo o reproducidas, y sabemos del papel importante del azar en su desarrollo histórico y teórico, del gusto por los objetos encontrados, o por la experimentación con distintos materiales y texturas, ajenos muchas veces a las viejas bellas artes. También somos conscientes del problema de la valoración excesiva de la firma personal y del papel envenenado del dinero en el mundo del arte occidental. Como si Cristo tuviera aquí razón y hubiera que expulsar a los mercaderes también del templo del Arte. Así, no es de extrañar que muchos de nosotros, más o menos informados de lo que se ha cocido en el arte reciente en diferentes lugares del mundo, hace ya un tiempo hayamos reparado en estas pinturas –públicas, efímeras, gratuitas y muchas veces consistentes en uno o varios cuadrados de colores– que pueden verse por la calle en casi todas las ciudades del mundo. Pero, a diferencia de otras interpretaciones,[1] nosotros no creemos que representen la confirmación de ciertas intuiciones geniales de los pintores a cuyas obras se puedan parecer. Bien al contrario, en el juego de reflejos y préstamos entre lo que viene desde abajo y lo administrado desde arriba, estos tapados de grafitis deberían proyectar una luz crítica sobre la historia del arte reciente y sus contradicciones.

1 Véase al respecto el cortometraje titulado *The Subconscious Art of Graffiti Removal*, 2001. Escrito y dirigido por Matt McCormick a partir de ideas de Avalon Kalin. https://vimeo.com/368367

Bomba Orsini (2007), del proyecto *Pensiero e Dinamita* de Marc Viaplana. (Colección Arturo Bastón, Barcelona)

LA NOCIÓN DE DINERO Y LA IMBÉCIL NOCIÓN DE gloria cobraron tales proporciones desde hace varios siglos, que han ahogado casi totalmente el verdadero sentido del arte y el mecanismo gracioso de la verdadera producción artística. Nunca se habló tanto del arte ni se discutió tanto del arte ni se veneró tanto las artes como se hace en la actualidad y eso es una mala señal: cuando una cosa existe realmente no se habla de ella; y cuando está bien viva y difundida en todo el mundo no se la enaltece tanto. Generalmente, cuando una cosa está en su flor y en toda su fuerza, no se nombra, y tan pronto como se le ha encontrado un nombre, como por ejemplo en nuestro asunto el nombre de arte, es que empieza a declinar. El arte verdadero no sabe su nombre. En el peor de los casos, lo olvida. [...] El arte se halla donde no se busca, donde no se piensa en él. (Dubuffet, 1948)

ENCONTRARÍAMOS OTROS MUCHOS TEXTOS DE DUBUFFET en contra de la atención y cuidados especiales con que se trata el arte en Occidente. Sabemos que no hay mucha diferencia entre el proceso de factura de estas pinturas casuales y el abandono a mecanismos aleatorios, estrategias del azar o gestualidad libre, inconsciente o irracional en que se apoyan y justifican muchos artistas de ayer y de hoy. En el caso de los tapados de grafitis es el espectador interesado el que escoge, siempre que sea sensible a alguna de esas pinturas que tapan otras (habitualmente firmas o *tags* de los grafiteros) que hayan sido consideradas ofensivas, impropias o simplemente feas por el dueño de la pared, en muchos casos el Estado. Evocan así claramente los *pentimenti* de los cuadros antiguos; se les podría aplicar rayos X para ver qué es lo que tapan esos cuadrados y formas de colores. Representan un arrepentimiento colectivo, encubrimiento de ciertas vergüenzas de la sociedad, expresión de la censura de las instituciones de gobierno o de particulares.

ESTOS GRAFITIS TAPADOS (OBRAS NO INTENCIONALES) encierran quizá secretos de la concepción inconsciente y colectiva de la forma. No creo que muchos de los que se dedican profesional u ocasionalmente a tapar grafitis (o a arrancar carteles) sepan gran cosa de la obra de Mark Rothko, Robert Motherwell, Franz Kline, Mimmo Rotella, Raymond Hains... (y si algo saben, no creo que piensen en esas obras cuando tapan una firma de grafitero o arrancan un cartel... o quizá sí saben y piensan en ellas). En cualquier caso, no hace falta convertirlos en «geniales artistas inconscientes», en algo así como poseídos por el alma de alguno de los artistas mencionados, sino que basta con que el espectador callejero vea en eso que ellos han pintado (por obligación y quizá sin ningunas ganas) algo que le dé placer. ¡Allá cada uno con sus placeres! El contenido de verdad de

las obras de arte —y de los objetos susceptibles de ser tratados como estéticamente relevantes— es histórico y hay que definirlo de diferente manera según la época y el lugar. Paul Valéry escribía en uno de sus cuadernos: «Aquello que me interesa —cuando tiene lugar— no es la obra, no es el autor, es aquello que hace la obra. Toda obra es obra de otras muchas cosas además de un autor» (Valéry, 1948).[2]

EL MÉRITO DE ESTAS OBRAS QUE COMENTAMOS QUIZÁ SEA que, siendo gratuitas y efímeras, denuncian la hipertrofia y la sobrevaloración de parte del arte de la segunda mitad del siglo XX. Lo bueno, si es que queremos ver en ellas algo que apunte a alguna verdad, es que nos obligan a revisar la historia del arte y la experiencia estética contemporánea tal como está montada y programada desde arriba. Y lo mejor... lo mejor es que no van cargadas de medidas de seguridad... ni de misticismos absurdos y esotéricos que engañan a la gente como engañaron a quienes ayudan todavía a sostenerlos, en el mundo del arte como en otros muchos ámbitos de la cultura. Y por ahí andan esas pinturas efímeras y casuales, a la vuelta de cualquier esquina, dejadas de la mano de Dios, esperándonos... O no, ni siquiera eso.

---

2 Del mismo volumen vale la pena copiar también esto: «El moderno se contenta con poco. [...] Un oído moderno, un ojo moderno son un oído y un ojo a los que una combinación de sonidos o de colores tomada al azar tiene muchas más posibilidades de gustar de las que habría tenido para un oído no moderno. El moderno parece tanto más capaz de gustar de lo que sea cuanto menos capaz de atención. He ahí un hecho que afecta de cerca al desarrollo de las ciencias, el cual degenera hacia una acumulación irreprimible de hechos».

REFERENCIAS:

DUBUFFET, Jean (1948): Cambia el viento» (introducción), *Almanaque del arte en bruto.*

VALÉRY, Paul (1948): *Tel quel.* París: Gallimard.

¿Conoces las normativas propias de los museos?

Berta Nieto, Cèlia Martínez, Elena López, *Estudi sobre els comportaments comuns als espais d'exposició*, Escola Massana, Barcelona, 2012.

HACIENDO FOTOS EN SALA

Evander Agramonte - José Carlos Cabral
Mariam Ahmed - Araceli Rojas
Estibaliz Aguiriano
Casilda Alonso - Marta Beitia
María Jesús Alonso - Mari Paz Anzola
Karmele Azpiazu - Carmen Blocona
Pilar Caballero - Charo González
Carolart
Victoria Calleja
Arianna Cereceda
Irati García
Leonardo Lopes
Moha El Mossaui

No tocar, por favor **invitó a personas a fotografiar las actitudes de los visitantes del museo Artium durante el primer mes de exposición. Se muestra aquí una breve selección.**

Mariam Ahmed · Araceli Rojas (2013)

Victoria Calleja (2013)

Estibaliz Aguiriano (2013)

Carolart (2013)

Pilar Caballero - Charo González (2013)

Irati García (2013)

Casilda Alonso - Marta Beitia (2013)

Casilda Alonso - Marta Beitia (2013)

Carolart (2013)

Arianna Cereceda (2013)

Karmele Azpiazu · Carmen Blocona (2013)